



من موضوعات العدد: ◆ نقاد الأدب .

- ◆ ريادة العقاد للتحليل النفسى فى القصة العربية المعاصرة .
- ◆ الدكتور توفيق الطويل رائد الفلسفة الخلقية .
- ◆ حياة جديدة للقصة القصيرة .
- ◆ المستقبلية والتطور التكنولوجى والبشرى .
- ◆ المسرحية التعليمية والتغيير .
- ◆ فرانز ليست عازف البيانو الأسطورة .



حوار مع الدكتور لويس عوض



من معرض محمد بغدادى

إلى جانب الأبواب الثابتة



هو تكريم عالمى للأدب العربى

إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل

الايطالية للفنان الهولندي فان جوخ





٣	د. إبراهيم حمادة	في المصطلح النقدي : اللاسقول
٧	د. ماهر شفيق	نقاد الأدب : جورج واشنطن
١٦	د. إبراهيم عطا الشاهد	ريادة المقاد للتصالح النفسي في القصة العربية المعاصرة
٢٤	د. عاطف المراقى	الدكتور توفيق الطويل رائد الفلسفة الخلقية
٣٠	حسن حسين شكرى	حياة جديدة للقصة القصيرة للنقاد الأمريكي ناثان جليك
٣٧	يوسف ميخائيل أسعد	المستقبلية والتطوير التكنولوجي والبشرى
٤٠	الدسوقي فهمى	الروائي الإيطالي : جيوفاني فيرجا
٥٧	عبد المنعم الباز	التجريف
٧٠	هانى رجبى	الأصبع المقطوع
٨٩	رئيسى لبيب	رقصة الخطر
٩٥	ت. د. أحمد شفيق الخطيب	رؤيتنا على الله - لورانس تراث ، تشارلز بلونز
١١٠	محمد كمال محمد	الدفء
٤٦	عبد المنعم رمضان	أوراق أبى عبد الله
٦١	وليد منير	طيف الغائب
٦٤	أحمد الحقون	أعيد ترتيب القصيدة
٧٢	ت. خليل كلفت	قصيدتان للشاعر التركي ناظم حكمت
٨٥	كامل أمين	غربة
٦٦	أحمد عبد الله	شلوك يعود في ثوب جديد
٤٨	عادل العليسى	ليزيس وأوزوريس مسرحياً في مصر القديمة
٧٤	د. زين نصار	فرانز ليست عازف البيانو الأسطورة
٦٢	سليمان جميل	أضواء على الفرقة الموسيقية التونسية
٥٨	نبيل فرج	في الذكرى المئوية ليلانه : ناجى وعصره
٧٨	حسن سرور	من اللغزات والندوات الثقافية لحية الكتاب
١١١		حول معرض الفنان محمد بغدادى
٥٢	عصام عبد الله	حوار مع الدكتور لويس عوض
٨٦		الترجمة التعليمية والتغير
٩١	م. ق.	جورج سيمستون وسنوات الإبداع
٩٣		قراءة في قائمة الكتب الأكثر مبيعا هذا العام
٩٨	د. رمضان بسطووسى	السماع عن الصوفية - د. كوكب حامر
١٠٠	د. مصطفى عبد الغنى	القصص - كحالة اجتماعية في المجموعة القصصية صراع - صلاح عبد السيد
٣٠٤	جمال بركات	السؤال الحائر في قصصه هل - محمد جبريل
١٤٧	عسن خضر	حكاية ، تو ، وأزمة المظنون في العام الثالث - فتحي غاتم
١١٢	د. صلاح فضل	حرية الإبداع

الأدبيات

الدراسات

الفن

شعر

سينما

موسيقى

موسيقى

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

تصانيف وتحقيقات

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

الثلث ٥٠ قرشاً

الاشتراكات من البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاسمة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفني

محمود الهندي





فى المصطلح النقدي :

اللامعقول

[فى المركز الداخلى للإنسان الأوروبى - حيث تسود أعظم لحظات حياته - يكمن جوهر عيى]

أندريه مالرو

[إن أكثر ما يضيق المرء من العيى ، هو ما يتغلغل فى نيرهم من قنوط متميز]

« أسطورة سيزيف » (١٩٤٢) .
والحديث هنالك بشخص مازق
الإنسانية ، على أنه فقدان الهدف فى وجود
متناثر مع كل ما يحيطه (علماً بأن
اللامعقولة تعنى حرفياً عدم الإنسجام) .
والوعى بهذا الإفتقار إلى الهدف فى كل
ما نفعل يؤدى إلى حالة من
الشعور بالكرب المتناثر الذى يعزى
الفكرة الرئيسية عند كتاب مسرح
اللامعقول ، وفى مقدمتهم : صمويل
بيكيت ، ويوجين أونيسكو ، وأرنست
أداموف ، وجان جينيه ، وهارولد پتر .
أما الذى يميز هؤلاء وغيرهم (من الكتاب
الأقل درجة مثل روبرت بنجيت ، وإن .
إف . كمبون ، وإدوارد إيبى ، وفرناندو
أرابال ، وجنتر جراس) عن كتاب الدراما
الميكربى (من الذين عكسوا اهتماماً مشابهاً
فى أعمالهم) هو أن يترك للإفكار أن تصوغ
الشكل ، وأن تصوغ المحتوى أيضاً ، على
أن يطرح جائباً كل ما يشبه التركيب اللطفى ،
وكذلك الربط المعقول بين فكرة وأخرى

● يعرف قاموس أوكسفورد فى طبعة
المختصرة (١٩٦٥) كلمة « لامعقول » ،
كما يلى :

١ - لامتناغم ، وخاصة فى الموسيقى
(١٦١٧) .

٢ - غير منسجم مع العقل ، أو
اللياقة والمناسبة ، وفى الإستعمال الحديث
تعنى ما يتعارض بوضوح مع العقل . ومن
ثم ، مع المضحك والسخيف .
وفى « قاموس بنجيون للمسرح »
(١٩٦٦) ، يقول مصنفه جون رسل
تيلور :

« إن مصطلح اللامعقول فى المسرح
يطلق على جماعة من مؤلفي الدراما ظهوروا
فى فترة الخمسينيات ولم يسلّموا أنفسهم
مدرسة .

ولكن بدلوا جميعاً يشتركون فى مواقف
معينة تجاه ورطة الإنسان فى الكون ،
وبصفة خاصة تجاه هؤلاء الذين ، أوجز
القول عنهم ألبير كامو فى مقالته المعروفة

داخل جلد عظمى قابل للتطبيق ، وعلى أن
يحل على ذلك كله فوق خلية المسرح
لأعلاقية التجربة . ولهذا الإجراء ما به ،
كما أن له محدودياته . فقد وجد أغلب
مؤلفي دراما اللامعقول ، أنه من الصعب
الإبقاء على أسبعية كاملة في المسرح دون
شيء ما من التصالح والانقياد في
المتصف ... والواقع أنه بحلول عام
١٩٦٢ ، بدت الحركة وكأنها استندت
تواها ، رغم أن آثارها في تحرير المسرح
التقليدي كانت لا تزال محسوسة .

وكان تطبيق هذا المصطلح الفلسفي
الجارى بالذات على الدراما ، من ابتداع
مارتن إسلن في كتابه « مسرح اللامعقول »
(١٩٦١) . ومنذ صدور هذا الكتاب -
أصبح المصطلح أكثر من أي شيء آخر -
مألوفاً بين جمهوره القارئ في اللغة
الإنجليزية ، مما يبدو من المعقول البدء
بمناقشة مفهوم اللامعقولية في سياق هذا .

الحقيقة ، أن هذا المصطلح أصبح - إلى
حدّ مريب .. - عبارة ناجحة جدابة (كما)
يعترف مارتن إسلن نفسه بذلك متأسفاً في
مقدمته التي وضعها لمجموعة من
المسرحيات ، نشرها دار بنجوين تحت
عنوان « دراما اللامعقول » (عام ١٩٦٥)
ولكن غالباً ما يمكن السماح بترجيح كفة
اللامعة على كفة الوفاء بالطلوب في مجال
الصياغة النقدية . وعلى هذا ، نستطيع -
في سهولة - توصيف الدراما المتأخرة في
إنجلترا بأنها تنبع تحت ثلاثة عناوين :
أولاً ، الدراما الشعرية ، ثم يتبعها

حركات معارضة على نحو ظاهر ، هما :
« دراما الغضب » و « دراما اللامعقول » .
والمزج بينها يؤدي إلى تقسيمات ثانوية
لا تحصى ، لقد استطاع جون رسل براون
عام ١٩٦٨ أن ينشر سلسلة من المقالات عن
المسرح البريطاني المعاصر ومؤلفيه . ولما
جاء في المقدمة :

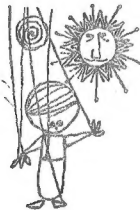
لقد أطلق على المسرحيات الجديدة كل
أنواع المسامات ، وكان في مقدمتها : دراما
حوض الغسيل بالمطبخ - الواقعية
الجديدة - دراما اللاتوصيل - دراما
اللامعقول - كوميديا التهديد والخطر -
الكوميديا القاتمة - دراما القسوة . ولكن لم
يكن ثمة غطاء ملائماً للرأس يمكن أن يستقر
أكثر من عام أو عامين . كما لم يكن هناك
غطاء واسعاً بدرجة كافية كي يمسح رأساً
واحداً أو رأسين . وغالباً ما كانت تبدو
تلك الأغشية أكثر ملامسة لرؤوس
الصحافيين الذين ابتدعوها من رؤوس
كتاب الدراما الذين أقنعت عليهم
إقحاماً . ولربما كان أول شيء يقال عن
كتاب الدراما الجدد ، هو أنهم تركوا النقد
ينطلقون . (١)

كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن
المشاعدين أيضاً أخذوا يرون في التردد على
المسارح هذه الأيام عملاً ينطوي على
المخاطرة . فهناك حاجة ماسة إلى وجود
شكل ساك ومعروف إلى حدّ أنه لا الناقد
ولا المتفرج يقدر على أن يتكهّن بالشكل
الذي سوف تتخله المسرحية . وإذا كان
هذا الأمر مبعث رعبه للنقاد (وغالباً

ما يكون صدمة بالنسبة للمشاعدين) فإنه
يوصى - كما يقول أرمسترونج - بأن مؤلفي
الدراما قد جعلوا من المسرح نقطة تجمع
للصراع الدائم للخيال البشري ضد الرضا
الذات بالدين ، واللامبالاة الأخلاقية ،
والإنتقال للحرف الإجماعي . (٢)

ويبدو أن الدراما الشعرية كانت قد
سالت ، قبل أن تصل كل من « دراما
الغضب » ، أو « دراما اللامعقول » إلى
المسرح . ولقد اكتشف دونويو في كتابه
« الصوت الثالث » تاريخ الدراما الشعرية
ومن المحتمل أنه كان مصيباً فيما رآه بأن
الشعراء الذين يكتبون للمسرح ، غالباً
ما يسلّمون - على كره منهم - بأن
الكلمات ليست وحدها كافية للبهوض
بعبه الدراما . (٣) ولكن يجب ألا نتخلّ
عن التجربة على هذا النحو العرضي ، إذ
يسدون المسرحيات « الشعرية » -
كمسرحيات إليوت ، وفراي مثلاً - ما كان
لسا خلفها من مسرحيات « الغضب »
و « اللامعقول » (وكلاماً يعتمد على اللغة
إلى درجة كبيرة أن يظهر ، أو يصيب
تجاعاً .

ومن بين العنوانين المتعاقبين -
« الغضب » و « اللامعقول » فإن دراما
« الغضب » ، هي التي تركت التأثير الأكبر
والأسرع في المسرح الإنجليزي ، مما تخلّ
جون رسل براون في كتابه « الغضب
ونما بعده » (١٩٦٢) على أن يؤرخ -
بحق - الفترة المعاصرة له ، بالعرض الأول
لمسرحية « أنظر واماك في غضب » على



خشب مسرح رويال كورت في الثامن من مايو عام ١٩٥٦. أما الدراما التي قيل - على نحو أكبر - إلى الأساس الأوروبي - مما نطلق عليه اللامعقول - فإنها استغرقت وقتاً طويلاً، كما تتغلغل في تجربتنا المسرحية. ولكن عندما بلغت ذلك، كانت قد نالت إعترافاً كاملاً بأنها حققت مبدأ هنريك إبسن الفاعل « يخلق شعري، في لغة من الواقع، تصف بسهولة وعدم الفصل والتلصق ».^(١)

وكثيراً ما ناقش سارترن إسلن - وآخرون - القضية، على أساس « شعري ». وهذا يذكرونا بالتفريع العنيف الذي صعدنا به جيمي بورتير بأنه - أي الأساس الشعري - أكثر أهمية في طريقة القول، مما يقال من أجله. وفي الحقيقة، أننا عندما نتذكر نجاح مسرحية « أنظر ورايك في غضب » - كما لاحظ جوردون روجوف - نعدونا الدهشة.

وبحكم البراعة الفكرية - التي لا شك فيها - فإن المسرحية أظهرت كل مظاهر الانتماء التام بالواقع السياسية ليسار الجديد. لقد بدت أنها تعالج الإلتزام، وبدت أنها احتجاج، وبدت أنها سياسية، بل وبدت كما لو أنها جديدة، مع أن التجديد الشكلي الشئ الوحيد، هو أن ما كان يسدو مسرحية من لمس شخصيات، كان في الواقع مونولوجاً^(٢) إن التفسيريق بين « الضمير » و « اللامعقول »، أو لنقل بين بريخت وأوينسكو، لحظه كينيث تيتان في قوله: « عندما يقول أوينسكو إن الشقاء دائم، فإن بريخت يجادل بأن بعض أنواع الشقاء يمكن علاجه، وبعد أن يتم علاجه، سيكون هناك متسع من الوقت للنظر في الأنواع الأخرى المعالجة ».

إن الأدب المنظم، إنما هو في ذاته قضية عميقة. ففي دراسته عن هذا الموضوع، يشير جون ساندل في كتابه « الكاتب والإلتزام »^(٣)، إلى أن مسرحية « أنظر ورايك في غضب »، كانت مسرحية عميقة، ولكنها كانت - بالإضافة إلى هذا - لا ملتزمة، وإن كان الإلتزام - على أية حال - لا يمكن أن يعنى الإرتباط السياسي فقط. فإن أي كاتب يعد ملتزماً، على أساس أن كتابته تبحث عن قيمة في عالم بلا قيم: « إن الإلتزام عام وشامل،

وشاعر الذاتية يختار إكتشاف جانبها الداخلي دون وجهها الخارجي »^(٤) ولربما كان أرنولد ويسكر هواند كتابتنا الإلتزام، ومن ثم، كان الحل عنده هو ما يقرره الفنان، لا الداعية الأخلاقي، ولا رجل الدعاية: أي أن الإصلاح يمكن تحقيقه عن طريق التربة والفن. ولتوافقتنا على أن مسرح « الغضب » إنما هو - بوجه عام - مسرح على، وخاص، وسياسي، وأن مسرح « اللامعقول » غير مرتبط بزمان، وعالم وفلسفي، فيجب علينا - عندئذ - أن نضع مسرح « القسوة » في الإعتبار، والذي هو غاضب في هدله، ولا معقول في تأثيره. كما يتوجب علينا أيضاً الرد على مجادلة مارتين إسلن في مقال له عن هارولد پنتر، يزعم فيه أن مسرح « اللامعقول » في تركيزه على موقف أساسي، إنما هو ملائم إجتماعياً كالشخصيات التي يضمها كتاب الواقعية الجديدة. ومادام لا يعكس مجرد مشاغل عملية، فإنه أكثر ثباتاً، لأنه لا يتأثر بتقلبات الظروف السياسية والإجتماعية.^(٥)

وكما تقول العبارة اللاتينية: بقدر ما يوجد أناس، توجد آراء. إن الشكل الذي تتخذه المسرحيات لا يساعدنا في الحفاظ على التفریق المفيد بين مصطلحاتنا النقدية.

فنظريات برتولت بريخت التي تشكل جزءاً من دراما الإلتزام نشأت على أيدي إثنين من المخرجين، كانا يسيطران على المسرح عندما كان بريخت في شبابه، وهما: ماكس رينهارت، وأروين بسكاتور، وكلاهما أكد تأكيداً خاصاً على وجوب إسهام الجمهور في الأحداث التي تجري على خشبة المسرح. وكان بسكاتور - بصفة خاصة - يهدف إلى جعل العرض في المسرح مظاهرة لتضامن الطبقة العاملة.^(٦)

ومن هنا، صاغ بريخت مصطلحه الشهير « التفرير ب-effect-B »، وزعم أنه وسيلة تقوية فنية ذات عراقة عظيمة. ولتحقيق التفرير، يجب على الممثل أن يتخلل من تحوله الكامل إلى شخصية الخشبة المسرحية. فهو يقدم الشخصية، وهو يقتبس أفكارها، وهو يكرر حادثة من واقع الحياة. وعلى المتفرج ألا يتفرج بعيداً، تمام الإنجراف، ولا حاجة للمشكلة أو

المطابقة النفسية، واتخاذ موقف قدرى إزاء القدر المصور فوق خشبة المسرح (بمعنى أن يشمر المتفرج بالغضب إذا كانت الشخصية على الخشبة تشعر بالفرح، وهكذا، تكون للمتفرج حرته المطلقة، بل ينبغي أحياناً تشجيعه على أن يتخيل مجموعة مختلفة من الأحداث، أو على أن يحاول إيجاد ملها،... الخ) وتصاغ الأحداث صياغة تاريخية، مع إظهار أعضاها...^(٧)

من الواضح، أن مثل هذا المسرح يعادى الإندماج أو التعاطف الإنفعالي. فمع أنه يوسع المتفرجين - وقد حدث لهم مقاومة هذا العداء بنجاح ملحوظ، مثلما جعلنا شخصية الأم شجاعة هي البطلة - في مسرحية تحمل نفس الإسم - وليس الشخص الشرير) - إن هذا المسرح لا ييسر عن تقدير المتفرج، وتزويده بالإيحاء، وحمله على نسيان العالم، أو أن يصلح نفسه مع مساوئ هذا العالم. ولكن عندما يكون بوسنتا - وغالباً ما يحدث - أن تتعاطف مع شخصيات بريخت، فإن الأمر يكون أكثر صعوبة مع شخصيات دراما « اللامعقول »، حيث نجد دوافع تلك الشخصيات غفية، ولا نستطيع فهم أفعالها. وهنا، تتجلى الفارقة في قلب رأي مارتين إسلن - مرة أخرى - أنه يقل أكثر مقبولة عندما يقول:

بأن « التفرير » يحدث في دراما « اللامعقول »، على نحو أكمل مما يحدث في مسرحيات بريخت نفسه.

وإنه في الأفضل، ألا ندفع الأنماط المسرحية بعيداً جداً عن بعضها. فنحنات بريخت في استخدام الغناء والرقص تحقق للمسرحيات الملتزمة إجتماعياً جواً من اللامعقولية. وقد دار جدال مفاد أن « جون آردن، ربما كان أكثر البريغتينيين إكتمالاً في المسرح البريطانى، وإنه لا يرتبط بممارسات اللامعقول »^(٨)

أما جروسفوجيل في كتابه « أربعة من مؤلفي المسرح، مع ملحق » (١٩٦٢)، فإنه لا يجد صعوبة في الجمع بين بريخت، وأوينسكو، وبينكت، وجينيه كرامدين، غاضبين، ويوجهون غضبهم إلى فساد المسرح، مثلاً يوجهونه إلى المتعكس في المسرح.^(٩) ولو نظرنا إلى أعمال بيتر هول، وبيتر بروك المثلة فوق خشبي مسرح استرأنفورد، وأولدوتش، فلنأثنا

هامش

دايت مجلة « القاهرة » خلال الأعوام القليلة الماضية على إصدار ملفات وأعداد خاصة عن بعض أعلام الأدب والفكر والفن في مصر والعالم العربي، أو عن بعض القضايا الثقافية العامة .

وكان آخر ما أصدرته في ذلك المجال ، ثلاثة ملفات عن الأستاذ نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٨ ، ثم عددا خاصا في شهر رمضان بجعل عنوان « منطلقات إسلامية » ، وأخيرا عددا متمارزا عن المسرح كان محل تقدير الفارسيين والمهتمين بالدراسات المسرحية .

ولى جانب الأعداد المتنازعة التي تنوى المجلة إصدارها - بمشيئة الله - عن النقد الأدبي ، والقصة القصيرة ، والفنون التشكيلية والسينما ، يسعد المجلة أن تحتفل قريباً بإصدار أعداد خاصة تضم دراسات ومتابعات عن بعض أعلام الأدب والفكر والفن في العالمين العربي والغربي ، عن مرثى على ذكرى ميلادهم مائة عام . وسألى في مقدمتهم : طه حسين ، عباس العقاد ، إبراهيم المازني ، ميخائيل نعيمة ، إيليا أبو ماضي ، نجيب الريحاني ، جان كوكتو ، جبرائيل مارسيل ، أرنولد توينبي ، مارتن هايدجر ، شارل شايلن ، ... الخ .

إن مجلة « القاهرة » التي تسعى بكل إمكاناتها المتاحة - نحو الأفضل في ميادين الفكر والأدب والفن ، لتأمل أن تكون موضوعات أعدادها الخاصة المقبلة ، على مستوى التميز ، كما اعتاد قارئوها ...

والله ولي التوفيق ؟

أ. ح

« مسرح اللامعقول » قبل ذلك بسبع سنوات .

Arnold P. Hinchliffe. The Absurd. London: Methuen and Co. Ltd, 1972 ◆

إبراهيم صادقة

الهوامش والمراجع

- 1- Modern British Dramatists, p. 2.
- 2- W.A. Armstrong. Experimental Drama. London, 1963, p. 9.
- 3- Denis Donoghue The Third Voice. Princeton, 1959. p. 249.
- 4- Kenneth Muir. Contemporary Theatre. P. 113.
- 5- Gordon Rogoff. "Richard's Himself Again", TDR, 1966, pp. 30-1.
- 6- Kenneth Tynan. Tynan on Theatre. Penguin, 1964, pp. 188-91.
- 7- John Mander. The Writer and Commitment. London, 1961.
- 8- Ibid, pp. 180-181.
- 9- "Pinter and the Absurd", Twentieth Century (1961, No. 1008, p. 185.
- 10- Ronald Gray. Brecht. London, 1961.
- 11- The Mesing Kauf Dialogues, Trans. John Willet, London, 1965, p. 104.
- 12- J.D. Hainsworth, "John Arden and the Absurd", A Review of English Literature, Vol. 7, No. 4. Oct. 1966, pp. 42-13- David J. Grossvogel. Four Playwrights and a Postscript. 1962.
- 14- Rogoff, 'Richard's Himself Again', Tulane Drama Review 34, 1966, p. 37.
- 15- Eric Bentley. The Playwright as Thinker. p. 233.
- 16- Irving Wardle. Now English Dramatists 121968.

سنتين صورة واحدة في أخرج مسرحيات تختلف كل منها عن الأخرى باختلافوا اسماً ، مثل : المارصا - هنري الرابع - الملك لير . وهذا يعني أن العالم كايوس وجوي ، أختنى منه : العقل ، والتسامح ، والأمل . إنه مكان تحمل عبء ، أكثر مما نعيش فيه .^(١٤)

كما أننا سنلاحظ أن ما يطلق عليه جون راسل تيلور ، وموقف تم إعداده وترخيصه للغضب ، إنما هو شكل آخر لموقف متطرف ، لكاتب لا معقول .

ويجب ألا نغفل كثيراً سبب الطبيعة الوقعية السريعة الزوال للدراما . فالمرح دانيا في حالة اضطراب . لأن نجاحه - كما يقول إيريك بنتل - يعتمد على مجموعة من المصادفات الشديدة الخصوصية :

« تتطلب القصيدة مؤبياً وسامعاً . وتقرب السيمفونية من الدراما من حيث تطلبها عملاً جماعياً ، وتنسج على يد قائد ، وجهوداً كبيراً ، ومالاً كثيراً - أساساً الدراما - التي تنفجر بأنها ملقى مركزي لتجميع الفنون كلها - فإنها تتطلب ترابطاً شديداً الخصوصية من العناصر الاقتصادية ، والاجتماعية ، والفنية ، وبصفة خاصة في ظواهرها المركبة ، التي تشمل كل شيء في المسرح : من موسيقى - ورقص معبر - ومناظر - وحركات - وبلاغة ، وذلك كله ابتداء من عصر الإغريق إلى شاهويز ، بل وإلى ما بعد ذلك ؛ إن الدراما هي أكثر الفنون استعالة .^(١٥)

وكفانا عشرة أعوام في فن المستحيل ولقد كتب إرنست وارلد عن مجموعة أعمال تعرف بمسرح اللامعقول ، يقول : إن ضلوعه الشخصية ، هي : الاستعاضة بمشهد داخل للعالم عن مشهد خارجي له - الافتقار إلى تفریق واضح بين الوهم والحقيقة - موقف مطلق تجاه الزمن الذي يمكن أن يتبدى أو يتكتم طبقاً للمطالب الذاتية - ظروف مرنة تستطيع أن تعكس الحالات العقلية في شكل من الاستعارات المروية - دقة متناهية في اللغة وفي البناء كحصن وحيد للكاتب ضد نوحى التجربة المعاشة^(١٦) .

هذا ما يمكن أن يكتبه وارلد بسهولة ، لأن مارتن إسلي كان قد وضع كتابه

نقاد الأدب : جورج واطسون

د. ماهر شفيق فريد

وكتاب نقاد الأدب بشكل توضيحاً وتطويراً متصلياً لهذه الفكرة . فهو يتناول النقد الوصفى الانجليزي منذ بداياته عند دريدن وفي كتابات الأوغسطين والدكتور صمويل جونسون والنقاد الرومانتيكيين وأرنولد وهنري جيمز حتى ت . س . إليوت والشهد المعاصر . والمنهج الجديد الذي يصطغه الكاتب في تناوله هذا الوجه الهام من أوجه الدرس الأدبي يجعل الكتاب حافزاً لكسلي من المدارس المتخصص والفارى العادى .

وقد ولد جورج واطسون في اسكتلندا عام ١٩٢٧ ، وتال شهادته في الأدب الانجليزي من كلية ترينتي (الشالوث) بجامعة أوكسفورد ؛ ويشغل الآن زميلاً في كلية سانت جورج بجامعة كمبرج وعاضداً بها . حاضر أيضاً في كلية الجامعة بسوانسى

هذا هو أول تاريخ للنقد الانجليزي بقلم دارس بريطاني منذ أصدر جورج سيستري كتابه الذى مضى عليه الآن أكثر من سبعين سنة « تاريخ النقد الانجليزي » (١٩١١) . والكتاب أيضاً على درجة عالية من الأصالة في منهجه . فالمؤلف - وهو محاضر في الأدب الانجليزي بجامعة كمبرج - ينظر إلى تطور النقد على أنه عملية ديناميكية غير مستوية ويفصل نفسه عما ينسبه « المدرسة الأنيقية » في تاريخ النقد : ويعنى بها أولئك المؤرخين الذين يسلّمون ، دون تثبّت ، بوجود تفلوز مطرد للمذاهب النقدية . وبدلاً من ذلك يتبع نموذجاً تتخلله اضطرابات مفاجئة . فالتقاد المعظم يرفضون تقبل الافتراضات النقدية التى عفى عليها الزمن ، ويقطعون المجالات الأدبية الشائعة في عصرهم بأفكارهم الجديدة القوية .

وجامعة نيويورك وجامعتي منيسوتا وويسكونسن . وفي ١٩٥٣ ساعد في إنشاء « جمعية الدولة اللاعبودية » بأوكسفورد ، وفي وضع كتاب الدولة اللاعبودية (١٩٥٧) وهو أول دراسة طويلة للبرالية البريطانية في فترة تقرب من ثلاثين سنة . وفي ١٩٥٩ زار بولندا ليدرس حاجات جامعاتها من الكتب الغربية ، وفتح لقب زميل بمجلس أوروبا في ستراسبورج حيث عمل في مصلحة الاستعلامات . وفي انتخاب ١٩٥٩ العام ناضل تشلتنام ، ونشر كتاب الدستور البريطاني وأوروبا في ذلك العام نفسه . حرر كتاب سيرة أدبية لكولسردج (١٩٥٦) وبيليجرافيا كميرج للأدب الإنجليزي - الجزء الخامس (١٩٥٧) وبيليجرافيا كميرج الوجيزة (١٩٥٨) وحول الشعر المسرحي ومقالات نقدية أخرى (في جزئين ، ١٩٦٢) وهي أول طبعة كاملة لأعمال دريدن النقدية .

يقول المؤلف في تصدير كتابه :

« هذا الكتاب الذي هو تاريخ وجيز للنقد الوصفي في إنجلترا (وفيما بعد في الولايات المتحدة) ، منذ بداياته من حوالى ثلاثمائة عاما خلت ، محاولة لتوضيح المراحل التي مر بها من تحليل الأعمال الأدبية

الانجليزية منذ التجارب المبكرة للقرن السابع عشر حتى أساليب القرن العشرين . وفي مثل هذا المسح الجذلي الذي يحاول التعرف على الشخصيات الثورية ، وشرح دلالة الثورات التي حققتها ، اضطرت إلى إهمال قدر كبير من الأعمال ذات القيمة ، كما أنه يحتمل أن يلوح للنقاد الكبار أنفسهم في ضوء غير مألوف باعتبارهم روادا لمنهج أو موقف قوى الأثر إزاء مشكلة الوصف . ما أنواع المسائل التي طرحها كبار النقاد الانجليز أثناء تحليلهم ؟ وإلى أي مدى ، وبأي أدوات ، نجحوا في الرد عليها ؟ إن نقطة الثقل في هذا التاريخ تكمن في القضايا التي من هذا القبيل .

وقد بدأ جزء كبير من هذا الكتاب على شكل محاضرات في تاريخ النقد أقيمت بجامعة كمبريدج أثناء عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ . وتبني الأساسي انما يرجع إلى مستمعي الذين كانوا هم أنفسهم نتاجا للتطور الذي حاولت أن أسفنه هنا . وقد شجعوني بما أبدوه من اهتمام نقدي بما قلته ، وموضوعي هذا لم يستكشف كثيرا ولكني أمل - من أجلهم - أن أكون قد وجدت بعض الإجابات الصحيحة ، أو - إن لم ينس لي ذلك - أن أكون على الأقل قد وضعت الأسئلة في صيغة أدق من

تلك التي استخدمها غيري من مؤرخي النقد » .

ويتكون الكتاب من عشرة فصول هي :

- ١ - الأصول الأولى : أنواع النقد الثلاثة - الوصف : موضوعاته ولغاته .
- ٢ - جون دريدن : الأسلاف - دريدن في مرحلته الأولى - رايمر وديش .
- دريدن في مرحلته المبكرة
- ٣ - الأوغسطين - بوب - أديسون - فيلننج .
- ٤ - صمويل جونسون .
- ٥ - وردزورث وكولريدج .
- ٦ - لام وهازلت ودي كونسى .
- ٧ - ماثيو آرنولد
- ٨ - هنرى جيمز .

- ٩ - مطلع القرن العشرين : ت . م .
- إليوت - أ . آ . ريتشاردز - ولسم إيمسون . ف . ر . ليفيز .
- ١٠ - المشهد في منتصف القرن : الأخلاقيون - النقاد الجدد - المؤرخون .
- ويتنهي الكتاب ببليوجرافيا مختارة ، وكشاف .

ولسوف تقتصر في هذا المقال على عرض ما يقوله المؤلف من ثلاثة من نقاد العصر الحديث هم : أ . آ . ريتشاردز ، ولسم إيمسون ، وف . ر . ليفيز .

صدر حديثا

- د . أحمد عبد الويس . تطوير المجلس الإقتصادي لمنظمة الأمم . هيئة الكتاب .
- د . يحيى طريف الخولى . فلسفة كارل بوبر . هيئة الكتاب .
- د . لطيفة الزيات . الباب المفتوح (رواية) هيئة الكتاب .
- أحمد عمر شاهين . الآخرون (رواية) مؤسسة العروبة .
- مروان محمد برزق . الملقى والفصول (شعر) مؤسسة العروبة .
- فؤاد إبراهيم عباس . العادات في الموروث الشعبي الفلسطيني . مؤسسة العروبة .
- د . نهاد حسن إمام . الحرية عند بوشكين . مطابع الشريف .

أ . آ . ريتشاردز

إن أولى الأخطاء التي يمكن للمرء أن يقع فيها في معرض الحديث عن نقد أ . آ . ريتشاردز المولد عام ١٨٩٣ - ومن أشيعها أيضا - الظن بأنه كان رائدا لمدرسة نقدية في القرن العشرين إليوت أحد أعضائها . والتاريخ وحدها تكذب هذه الفكرة : فإليوت أكبر الرجلين سنا بخمسة أعوام ، وأول أعماله النقدية وأحبها - الغاية المقدسة (١٩٢٠) - قد ظهر قبل أن ينشر ريتشاردز أي شيء . وريتشاردز انما هو - ببساطة - أقوى مُنظري القرن تأثيرا كما أن إليوت أكثر نقاد القرن الوصفيين تأثيرا . وإن الممارسة لتسبق النظرية كما

يجتد في كثير من الأحيان . ومع ذلك بقي لرتشاردز إنجازاته الخاص المستقل كعالم جمالي ، وهو إنجاز كان يمكن أن يتحقق حتى لو لم يوجد إليوت قط . فرتشاردز ، عل نحو لا مهرب منه ، جزء من هذه القصة بفضل أساليب التحليل التي أوحى بها .

ودعوى رتشاردز أنه كان رائداً للدرسة « النقد الجديد » في إنجلترا وأمر بك أن أثناء الثلاثينيات والأربعينيات إنما هي دعوى لا سبيل لنقضها : فقد قدم الأسس النظرية التي أقيم عليها تكتيك التحليل اللغوي ، وهي حقيقة أريكت ، على وجه العموم ، النقاد الجدد . فطرييات رتشاردز قابلة للتجريب إلى حد ضئيف ، وقد سلب عليها الفلاسفة وعلماء النفس نيران خبرتهم لعدة سنوات . أضف إلى ذلك أن كتبه هو منذ العشرينيات قد صارت تمنح إلى النطرف عل نحو مطرد . فهو أحد هؤلاء المفكرين المعناري الخط من نفع أصعالم التالية إلى الانتعاش لا من قدر ذاتها ومؤلفها فحسب ، وإنما أيضا من قدر كتبه الأولى . ومهما يكن من أمر يستقصع هنا عل الحديث عن تأثيره في النقد الوصفي ، لا عن المدى الكامل لنظريته الجمالية .

بعد أن درس رتشاردز علم الأخلاق في كمبرج ذوي فجأة في صيف ١٩١٩ إلى أن يجاهر عن نظرية النقد في مدرسة كمبرج الوليدة للأدب الإنجليزي . وكان هذا القرار حاسماً لأن كتبه الأساسية التي ظهرت كلها في فترة العشرينيات كانت قائمة على خبرته بطلته في كمبرج ، وكان تأثيره في تعليم اللغة الإنجليزية وأدائها هناك ضيقاً وباقياً . كما أن اهتمامه بعلم النفس كان جاساً للطايق وتوليفاً وإن لم يكن عميقاً . وتفصله صار ذلك العلم يس ، عل نحو مباشر وقوى ، النقد الإنجليزي . وإن صلت بالدراسات الأدبية تبرز بوضوح في كتابه أسس علم الجمال (١٩٢٢) الذي ألفه بالاشتراك مع صديقين له كانا من زملائه أثناء سني الدراسة الجامعية : تشارلز كاي أوجدن ، وتيميزمود . وهذا الكتاب محاولة مميزة لتحديد معنى « الجمال » عن طريق دراسة تأثيره في متلقى الفن . وفي كتاب معنى المصطفى (١٩٢٣) خلق أوجدن ورتشاردز رطانة جديدة في علم المعاني ميزا فيها بين الاستخدام « الرمزي » للغة في العلم والاستخدام « المحرك للوجدان » لها

الشعر . ومالبت رتشاردز في أول كتاب له يختص بعلم الجمال الأدبي ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات - أسسول النقد الأدبي (١٩٢٤) - أن أصل مقفده استكشاف لفة الشعر « المحركة للوجدان » . وبلغت هذه المحاولة ذروتها في كتابه النقد التطبيقي (١٩٢٩) الذي كشف عن نتائج تجاربه التي أجراها في قاعات محاضراته بكمبرج ، متوسلاً إلى ذلك بجعل طلبته يملكون نصوصاً نزع عنها كل ما يدل عل صاحبها وعصرها . وبهذا الكتاب الذي ليس آخر كتبه تنتهي فترة تأثير رتشاردز الأساسي : فقد أخذ الوقت الذي يقضيه في كمبرج يتناقص ، وصار يجاهر في العين ، ويجرب « الإنجليزية الأساسية » (شكل بسيط من أشكال اللغة الإنجليزية) بالاشتراك مع أوجدن . وفي ١٩٣٩ استقر في الولايات المتحدة .

إن رتشاردز - شأنه في ذلك شأن أوجدن - متعدد المعارف عل نحو بالغ ، إنه ليضرب بسهم في كل أنواع النقد إلى جانب عشرات من الاهتمامات الأخرى . إنه في المحل الأول - بطبيعة الحال - ناقد نظري مثل كولرديج . وكمثل هذا الأخير لم ينمض في التحليل الأدبي إلا غشياً لمنهجه . عل أن هذا التشابه بينهما لا يعملنا إلى بعيد . فقد كان كولرديج أدبياً حتى أطراف أصابعه ، ضحي بكل مصالحه من أجل حب الشعر المستحذ عليه . أما رتشاردز فإنه من بين جميع النقاد الانجليز الكبار آخر شخص يتصوره المرء وهو يعمل ديوان شعري بين يديه . فاهتمامه بالشعر يلوح بجردياً إلى الحد الذي يستحيل معه كل الشعر الإنجليزي إلى تمثيل لمبدأ جاس إلى أو إلى مجموعة بيانات ضحى لنا تجارب تكونون نظرية في التوصيل . وليس نقده أكثر جردياً من نقد كولرديج فحسب ، وإنما هو أيضا يتناقص عل نحو عتيف من حيث اللهجة .

فكلا الرجلين يكتب من زاوية المأوى وكلاهما (بطريقته الممنعة في انجليزيتها) فخور عل نحو ساذج بوضعه كهائي ، وكان ما تشتمل عليه مكتبة أحد السادة ، ووضع أفكار لامة له ، أجلى عليه من تركيز التخصص : ذلك التركيز للممر للنفس . غير أن طابع المأوى عند كولرديج متحمس وودود ، أما عند رتشاردز فإنه عظم للأصنام عل نحو تموزه الخبرة ، يلوح وكأنه قد

صُم بحيث يستفيد من النزعة المناهضة للرومانية التي سالت كمبرج في سنوات ما بين الحربين . فهو يرفض الماضي باستخفاف أكبر من ذلك الذي أبداه إليوت . وأول فصل في كتابه « الأصول » - « فرضية النظريات النقدية » - يكاد يكون رفضاً كاملاً لـ « المأوى المأوى تقريباً » : « عزن كل النقد الأدبي قبل رتشاردز حيث أن كل ما يشتمل عليه هو « وضع تخمينات ، وكيفية من التحليلات ، وكثير من الملاحظات السافلة المعزولة ، وبعض الخسوس الالامعة » . وبهذا يغلو المسرح للإعلاء بفرض كانه في كل موضع من نقد رتشاردز : « لا وهو القول بأن مكتشفات العلم التجريبي قوية التأثير من الناحية اللسانية عل نحو يكمنان بفشارع اكتشافات أي نوع آخر من البحث ، وإن عل النقد الأدبي أن يزود نفسه بالأسلحة التجريبية . والنقد ، في رأي رتشاردز ، مزال في المرحلة التي كان العلم فيها قبل فرنسيس بيكون .

وهدف نظريته الجمالية هو دفعه - بمساعدة علم النفس الجديد - نحو الوضع السعيد الذي يستطيع الناقد في ظله أن يستعمل علم النفس الجديد - نحو الوضع السعيد الذي يستطيع الناقد في ظله أن يستعمل أساليب المعامل ، ويثبت زنايف اكتشافات غير العلمية .

وغرابة هذا البرنامج واضحة بما فيه الكفاية . غير أنها ليست أغرب من تطبيق رتشاردز التفصيل له ، فحن خليقون أن نتظر من مثل هذا البرنامج أن يصغر عل أن الشعر عملية توصيل تجريبي بين الشاعر والقارئ ، وإن الفنون هي أعل شكل من أشكال النشاط التوصيلي ، ومادامت أي محاولة لوضع علم النفس في خدمة الشعر تمنح إلى الإصرار عل أن الشعر نشاط إنساني قابل للتحليل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات وذلك مثلاً كان ودرزورت يرى أن الشاعر « بشر يتحدث إلى بشر » . فحقائق علم النفس بشرية خالصة . غير أن رتشاردز - بتناقض مريب - يتخذ عكس هذا الموقف تماماً . فهو يرفض الأال القوى في إقامة مدرسة نفسية في النقد تتحدر مباشرة من صلب النقد البسيرو الذي كان يكتبه أبناء العصر الفيكوري وربما كان معطف ذلك النوع من النقد قد لاح في العشرينيات أشد بلى ، من أن يعاد

ارتداداً . ومن الحق أن رتشارد كان خير على وعي نافذ مما للبدع العقلية الجارية من سلطان . وإن أبعد الحقائق السلبية على البعثة في كل النقد الإنجليزي خلال القرن العشرين هي افتقاره - الذي يكاد يكون كلياً - إلى نقد نفسي ، وإن كانت هناك طبيعة الحال أمثلة منزلة منه كتلك الدراسة المسماة «دراسة نفسية شملت (١٩٢٢) إرنست جونز لتلميذ فرويد . ولابد أن هذا التهرب قد كان ضيق النطاق جدا ، فحق على مثل هذا البعد الزمني يلوح أشبه بمفارقة مستحيلة ، ذلك إنه في عين اللحظة التي كان علم النفس فيها يعمل نفسه محترماً كعلم ؛ وفي عين اللحظة التي كان فيها أكثر النقاد الانجليز تأثراً - وهو نفسه له بعض ذرية يعلم النفس - يسعى إلى جعل النقد محترماً بمعنى مشابه ، كان النقد يتخلل عن اهتمامه التقليدي بالشعراء وذلك من أجل تظاهر متفق بأن المقاصد أبنية قائمة برأسها ، ومصنوعات إنسانية تكفي نفسها بنفسها . ويرفض رتشارد ذلك الأمل باستخفاف لا يدع لنا معه وقتاً لالتقاط أنفاسنا والشروع في نقاش . ففي الفصل الرابع من كتاب الأصول ، وفي عين اللحظة التي يعلن فيها رتشارد عقيدته القائلة بأن «التوصيل هو» الهدف الرئيسي للفتان يضيف دون التباس :

«مهما أكد علماء التحليل النفسي فإن العمليات العقلية للشاعر ليست مجالاً مفيداً جداً للبحث ، فهي توفر لنا ميداناً واسعاً للتخمين الذي لا يتحكم فيه شيء . . . وحتى إذا عرفت أكثر بكثير عما نعرفه الآن عن طبيعة عمل الذهن ، فإن عارولة الكشف عن العمليات الداخلية للذهن ، الفكان ، مؤسسين إلى ذلك بشهادة إنتاج وحده ، لابد أن تكون معرضة لأكثر الأخطار جدية . وإذا حكمنا بما نشره فرويد عن ليناردو دانسي ، أويونج عن جوتيه . . . فسجدنا على علماء التحليل النفسي نقاداً فاضلن على تخويعهم إلى ابتداءه .

وهذا كلام غير متقن إلى حد كبير . فإن تعمم الحكم على أساس مثلين سخيف واضح . والاعتراض بأن التخمين والتحليل - النفس لابد أن يكون «غير يمكن التحكم فيه» - يسأي معنى هذه الكلمات - زيف مادام هذا النقد - شأنه في ذلك شأن أي نوع آخر من أنواع النقد

الوصفي - نعرضاً لأن يطالب بالدليل («أرى ذلك في القصيدة») وعلى أية حال ، فلماذا يتعين على الناقد أن يحصر نفسه في نطاق «شهادة العمل وحده» ؟ بدليل أن عزوف رتشارد - بعد جهوه بنظرة التوصيل عن النظر إلى التوصيل من زاوية هدف الشاعر قد يكون له ما يبرره عملياً - فهو متجذب اجتذاباً قوياً إلى عالم العلوم التجريبية . ويتصحب رتشارد أسفاً - في الفصل الأول من كتاب الأصول - لأن «أبسط الأنشطة الإنسانية هي وحدها التي تخضع لأساليب العلم في القوة الحاضرة» . ولا يوب في أن إخضاع قراء الشعر لأساليب الماحل أيسر من إخضاع الشعراء أنفسهم لها . فأقلية الشعراء «في نهاية الأمر ، موثي . والأحياء منهم مشهورون شهرة سيئة بأنهم يكرهون إلزام أنفسهم بشيء» . غير أن أي قاعدة محاضرات خفيفة بأن نمثلاً بكمية جاهزة من القراء ، ويوسمك أن تجري تجارب على مقدرتهم على القراءة ، وتصف النتائج دون أن تحشى عقاباً . على أن ثمة صعوبة عملية واحدة : وهي أن بعض القراء أعلم من بعض . وقد شارك رتشارد في التحيز ، الذي صار مبدعه أثناء سنوات فاضل قبل الحربين ، ضد الاعتماد على المعلومات التاريخية ، وعند هذا الحد اكتفينا لديه بمسورة التجربة التي سخاها في النقد التطبيقي .

ويقترح رتشارد ثلاثة أهداف في كتاب النقد التطبيقي (١٩٢٩) : أن يصبح «حالة الثقافة في عصرنا» ، وأن يوجد نوعاً جديداً من عادات القراءة «لن يربون أن يكتفوا بأنفسهم ما يظنونه ويشعرون به إزاء الشعر» (ويكون ذلك ، كما هو واضح ، بإجراء تجارب مشابهة على أنفسهم) ، وأن يصلح لتعليم الأدب . وهذه الأهداف نصب عينيه ، وزع على طبعه في كمبرج تصوراً قصيرة لفصائد غير مألوفة ، ودعاهم إلى التعليق عليها بغيره . وتتكون مادة الكتاب من مختارات من هذه التعليقات التي يتدعوها «مراسم» ، متبعة بتحليل لما اشتملت عليه من أخطاء عميقة ، واقتراحات لإصلاح نظام التعليم .

والنتيجة التي انتهى إليها رتشارد من تجربته هي أن حالة التعليم منخفضة

الستوى على نحو بشع . وقد كانت موضوعات اختياره فوق المتوسط : «لست أرى أي سبب كان للظن بأنه يمكن العثور بسهولة ، في ظل أوضاعنا الثقافية المعاصرة ، على مستوى للتمييز النقدي أعلى» (ص ٥) من ذلك الذي وجهه في جامعة كمبرج . ومع ذلك فإنه (طبعاً لتحليله) قد وجدنا عشرة أنواع من الفشل كانت تقعد استجابات طليته . وتعد هذه الأنواع من الفشل في فهم المعنى البسيط للفصائد ، إلى الاسراف في العاطفية ، إلى الكبت ، إلى الارتباطات العقائدية . ولقد نذهب إلى أن فشل تلاميذ رتشارد ربما كان مضمناً في الاختيار الذي أجراه عليهم ، لأنه ليس هناك من الأساليب ما يدعو إلى الظن بأي شيء شعري في التاريخ قد كتب للهدف الذي يضعه رتشارد نصب عينيه هنا ، وهو ما أشرف على الاعتراف به - بقوة مدمرة - في مقدمته للكتاب : «إن الشروط الدقيقة لهذا الاعتبار ليست صورية طبق الأصل من تعاملات اليوم مع الأدب» (ص ٥) . وهذا تقرير رقيق على له معناه الكبير . فإنه يلوح أقرب إلى الطبيعة أن كل الفصائد إنما توجد في ظل تقاليد تمل ، بمعنى في المعال ، دلالة القصيدة ، وإن الفصائد المنتزعة من سياقاتها التاريخية تميل إلى أن تعني شيئاً آخر ، أو أن تتصلب مرتبة ما لا معنى له على الإطلاق . وما دام الأمر كذلك فإن كتاب النقد التطبيقي بتسجيله لأنواع الفشل في الاستجابة ليس إدانة لنظام التعليم الإنجليزي - وإن يكن جديراً بالإدانة - وإنما هو مجموعة قوية التأثير من الشواهد التي تؤيده إلى أن القراءة غير التاريخية قارة رديئة .

ومعها يمكن من أمر فإن مثل هذه القراءة غير التاريخية التي شجعتها رتشارد كـ «تجربة» ، وإن لم يوح بها قط كمثل أعلى ، قد تطورت إلى مثل أعلى بمثابة الحفر الأسس هو التحليل عند مدرسة - النقد الجديد - التي ظهرت في إنجلترا في أواخر العشرينات ، وامتدت إلى الولايات المتحدة في السنوات السابقة للحرب العالمية الثانية ، وأظهرت من الدلائل ما يبدل على أنها سادت النقد الأكاديمي ، وخاصة في أمريكا ، بعد عام ١٩٤٥ . وقد ظهر كتاب جون كروزانسم الموسوم بـ «النقد الجديد في ١٩٤٠» ، أي بعد عام من استقرار رتشارد

في أمريكا . ولصقت بالثدج المناهض للنزعة التاريخية صفة « الجديد » المحزنة التي كان من المحتمل أن تتداول ملائمة مع مرور الأعمار . وبعجىء أواخر الثلاثينيات صارت تلوح أمريكية مميزة إلى الحد الذي يسهل على أن ننسى أن أصولها بريطانية إلى حد كبير . ومن المحقق أن الصراع الذي دار على العنصر التاريخي في الثدج قد كان دائما أكثر درامية في الولايات المتحدة منه في إنجلترا . ويرجع ذلك ، جزئياً ، إلى أن الدارسين المحافظين في أمريكا كانوا أشد عاطفة من نظرائهم في إنجلترا ، وجزئياً إلى أن الحاجات الخاصة للجامعات الأمريكية كانت تدعو ، حقيقة ، إلى تأكيد أساليب تحليل القصائد وشرحها - وهي حاجة جنح النقاد التاريخيون إلى تجاهلها ، ولأح النقاد الجند متحمسين لخصابها .

ومع ذلك فإنه لا يمكن أن يكون ثمة شك في أن الموروث النقدي الجديد انما نبع من إنجلترا العشرينيات . ويقف لبوت على نحو غير محدد من هذه الحركة : فهو ، جزئياً ، رائدها ، وجزئياً شك في جنواها . أما رتشاردز فيمدها بنظرية جمالية مفككة الأوصال تنبئ عليها ، وينشد « لطيفي » أكثر من تاريخياً يدعى العلم . وإن أول تحليل نقدي جديد لثدج في « تعاون كلمة بكلمة » بين الشاعر الإنجليزي وروبرت جريفز والشاعرة الأمريكية لوراردينج في رسالتها الموسومة بـ « دراسة مسحية للشعر الحديث » وهي دفاع مسبب عن بعض الشعر الذي ظهر بعد عام ١٩١٨ ، وقد نُشرت في لندن عام ١٩٢٧ . وقد كان حديثهما عن سوناتة شكسبير رقم ١٢٩ في تلك الرسالة - طبقاً لما يرويه رتشاردز في مجلة فيوريورد (نيوهيكن ، ربيع ١٩٤٠) - هو النموذج الذي استلهمه وليم إيمبسون في كتابه سبعة أنماط من الأبيات (١٩٣٠) .

وليم إيمبسون

إن تحليل جريفز ورايدنج لسوناتة شكسبير التي تبدأ بـ « ضياع الروح في متاهة من العمار » تمثل أغلب افتراضات وتكتيكات المنهج التحليلي الذي اتبعه إيمبسون ، من بعدهما ، في كتابه المسمى سبعة أنماط من

الأبيات . وقد كان هذان الاثنان يريان الكثير من القصائد الحديثة - وخاصة قصائد إ. ا. كمبجز - ذات صعوبة وهيئة ترجع إلى غرائب هجاء كلماتها وعلامات الترقيم المستخدمة فيها - كما يقيولان : « إنها تغدو بالغة الوضوح حين يشرع القارئ في الانكباب عليها » وهي لا تمثل الصعوبات الأبديّة التي تمنح بعض القصائد الخلود (دراسة مسحية للشعر الحديث ، ص ٧٥) أما سوناتات شكسبير فصعبة حقيقة . وأى بيت من قبيل بيت شكسبير :

مجنونا في غمرة السعى ، وكذلك في الامتلاك مثل « عدداً من المعاني المتداخلة » (لم يتلاعب جريفز ورايدنج بكلمة « الأبيات » بالذات) . غير أن تقدمها لا يزال تاريخي النزعة بما يكفي لأن يجعلهما يقولان : « إن علامات الترقيم هند شكسبير تسمح بتنوع المعاني التي يتوحيها لملا » والأهم من ذلك هو اعتقادهما الحاصب بأن « الصعوبة » فضيلة شعرية هامة :

« لو اننا اخترنا أى معنى واحد فثنا نكون مدنيين لشكسبير بقدرتنا على أن نختار معنى واحداً على الأقل ، هو الذى يقصده ، وآخر يشمل أكبر عدد ممكن من المعاني ، أى أكثر المعاني صعوبة . فأصبح المعاني هو دائماً أكثرها اضائية » (ص ٧٤) .

والملاحظات التي تلى ذلك تنوء بوجود خصائص تركيبية (والعلاقة المتداخلة ، على نحو هيف ، بين كلمات أول بيتين) ، وضروب من الأبيات اللغظي أليسا (إن لكلمة Waste معينين : فهي يمكن أن تعنى « يبدد » أو تعنى « متاهة » أو « قفز » في السوناتة السالفة الذكر .

والحجة التي تعتمد عليها في اعتبار كتاب جريفز ورايدنج مصدراً لإلهام إيمبسون هي رتشاردز نفسه فوليم إيمبسون المولود عام ١٩٠٦ قد جاء إلى كلية مودالين بجامعة كامبردج (وهي كلية رتشاردز) عام ١٩٢٥ كى يدرس الرياضيات بعد عام من ظهور كتاب رتشاردز المسمى أصول النقد الأبي . ويقول رتشاردز في مقالة له بمجلة فيوريورد (نيوهيكن ، ربيع ١٩٤٠) إنه في عام ظهور كتاب جريفز ورايدنج و تحول إيمبسون ، في ستة الأخيرة ، إلى دراسة الأدب الإنجليزي . ولما كان طالباً بكلية مودالين فقد جعلنى هذا مشرفاً على

دراساته . ولاح أنه قرأ من الأدب الإنجليزي أكثر مما قرأت ، وأنه قرأه في فترة أحدث وحل نحو أفضل . وهكذا صار دورانا مهديين بأن ينمسا ، وفي زيارته الثالثة ، تقريباً ، ليبدأ يستخدم ألعاب التفسير التي كان روبرت جريفز ولورا ورايدنج يلعبانها في تناوُلها للنسخة الحالية من علامات الترقيم في سوناتة شكسبير « ضياع الروح في متاهة من العمار » . وإذا أمسك بثلث السوناتة كما يمسك الحايوى فيجته ، أخرج منها عددا لا ينتهي من الأرائب الحية ، ويخت لميته بقوله : « إن يوسعنا إن تفعل هذا بأى قصيدة . أليس كذلك ؟ » . وكانت هذه نبذة من الله لمشرف على الدراسات مثل ، فقلت له : « غير لك إن تخفى وتقوم بهذه العملية بنفسك ، أليس منى في ذلك ؟ » وبعد ذلك بأسابيع أخيرى أنه مازال يكتبها على آتة الكتابة . فهل أبه لوستمر فيها ؟ كلا ، ولا مقال ذرة . وفي الأسابيع التالي جامل حاملا تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكاتبة على نحو يكاد يتعلم معه قراءتها . كانت تلك هى الثلاثين كلمة للفقه الرئيسية ، أو نحو ذلك ، من كتابه .

والحق أن أول كتب إيمبسون وأقواها تأثيراً سبعة أنماط من الأبيات قد كتب مسودته الأولى ، في أسبوعين ، طالب جامعى في الحادية والعشرين من عمره ، لم يتخرج بعد . وظهر الكتاب عام ١٩٣٠ ، ثم ظهرت منه طبعة منقحة تنقيحاً كبيراً عام ١٩٤٧ . ولم يصدر منذ ذلك الحين إلا ثلاثة كتب في النقد ، وديوانين بالغين التحول من الشعر المتأخر فيفى - الجديد . وكتبه النقدية الأولى تمثل لونا من التراوح بين الشاغلين الرئيسيين للمدرسة « النقد الجديد » : التحليل اللغظي ، والتحليل البنائى (أو العضوى) . وكتاب سبعة أنماط من الأبيات يقسم الصعوبة التي تحدثتها جريفز ولورا ورايدنج (مسما إياها « إلهام » على نحو مسح » كما يقسم « أى تدرج لفظي ، مها يكن بسيطاً ، يتيح مجالاً لأرجاع متبادلة إلى سبعة أنماط تمثل مراحل من « الاضطراب المنطقى المطرد » . و « التوترات » المقصودة هنا إما هي توترات تقوم بين الكلمات . ويصوّر كتاب إيمبسون النقدي الثامن ، بعض صور من الرموى (١٩٣٥) ، تحول باهتمامه إلى

المعنى الكلى للعمل الأدبي الكامل، وأبدى ما يدل على تأثر قوى بماركس وفرويد. وكثيراً ما ذهب إيسون إلى أن ماركسيته في الثلاثينات وما بعدها - وعلى الأقل حتى قيام الثورة الشيوعية في الصين عام ١٩٤٩، وقد شهدهما - كانت أعمق مما تكشف عنه كتاباته. وقد اعتمد كتاب بعض صور من الرعوى التحليل الطبقي للمجتمع ومركز البروليتاريا رغم أنه يقر صراحة في فصله الأول أن هذا الكتاب ليس قطعة صلبة من علم الاجتماع.

والموروث الرعوى، في رأي إيسون، واحد من المواضعات التي يمكن أن تؤدي إلى «الايهام»، حيث أنه يمثل «أناساً بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية، ويتحدث إيسون عن الأدب البروليتاري داعياً إلى أدب اشتراكي ثم يحلل الهيكلت الفرعية لعدد من المسرحيات، ورسوئياته شكسبيرية، وفيهيدة أندرو مارفل للسماة والحديقة»، وشخصية آدم في ملحمة ملتن الفردوس المفقود، وأوبرا السحاذ لجون جاي (باعتبارها رصوية حضرية تدور أحداثها في مدينة لندن)، ورواية أليس في بلاد العجائب للويس كارول. إن الماركسية والنقد يلتقيان (على نحو أشبه بالمناقضة، يرم نفسه بنفسه) في نظرية إيسون القائلة بأن الثورة السانخرة يمكن أن تكون وسيلة للتوفيق بين الحاكم والمحكوم. وفي هذه الحالة كان يعمل به - فيها يخال المرء - أن يبدئها باعتبارها أيقونة للشعوب. وهو يستخدم التحليل الماركسي، على نحو أكثر اتساقاً وإن لم يكن أشد اقتناعاً، في تحليله لسوئاته شكسبير الثلاثة والسبعين حيث وأماكن المرفين الجردة التي نالها السمار توحى باضمحلال نظم الاقطاع والأديرة في وجه الرأسمالية الإيزيايبية الشاذة. وتأثير فرويد واضح بصورة بارزة في النقص الأخير الذي يحلل رواية أليس في بلاد العجائب حيث يشرح إيسون بشجاعة وتحدياً وتشاردز) في استخدام التحليل النفسي حثياً كان ذا صلة بالعمل المتقود. وبعض في تفسير الكتاب من خلال ثروة من الرمزية الجنسية الشعبية باعتباره شكلاً عصائياً من الرعوى التي يغدو فيها الطفل قاضياً «يحكم على سلوك الكبار». يقول إيسون.

«إن الاكتمال الرمزي لتجربة أليس مهم فيسأ أظن. فهي تمر بكل مراحل الخبرة

الجنسية. فهي أب حين تغد من القبح [إلى باطن الأرض]، وجنين في الأعماق [أعماق الأرض]، ولا يمكن أن تولد إلا إذا غلت أما» (ص ٢٧٢ - ٢٧٣).

لقد اكتملت الدائرة. فإيسون - الذي كان في مبدأ امره حوارياً لشاردز في رفضه للنقد المعتمد على سيرة الكاتب - يلوح هنا كمن يستلخم نوعاً من التشريع البيوجرافي أشد حمية من أي شيء عمد إليه أبناء العصر الفيكيتوري. وهو يتوقف لكي يمتحن تحليل إرنست جونز لمسرحية هملت وفي كتابه الثالث تركيب الكلمات المعقدة (١٩٥١) - وهو، إلى حد كبير، مجموعة مقالات متفحة نشرت في الثلاثينات والأربعينات - يعود إيسون إلى التحليل اللفظي على نحو أشد صرامة حتى مما مارسه في سبعة أعماق من الأايهام وهو الآن يفرق بين الكلمات المفتاحية ويختبرها. لقد ابتعدنا عن تشاردز بأمراد رغم أن إهداء الكتاب للمذهب يسبه ومنع كل أفكار هذا الكتاب «حتى الأقل منها شأناً، مما توصلت إليه من طريق الاختلاف معه، غير أنه ليس هناك ما هو «قليل الشأن» في هجوم إيسون على تلك النظرية البسيطة: نظرية «الاستخدام الانفعالي» للغة الشعر، وهي نظرية خلفية - كما يقول إيسون - بأن «تعمل أغلب النقد الأدبي من فضول القول، دح عنك التحليل اللفظي الذي استعوز على اهتمامي أكثر من غيره» لأن هذه النظرية تلزح وكأها تستبعد كل شعر باعتباره غير ذي دلالة بالمعنى الصارم لهذه الكلمة. وهنا يتناول إيسون النزعة التاريخية ثلاث مرة، ولكن من زاوية لغوية مختلفة: فهو يتكبر عدداً من الرموز ينطبق على معاني الكلمات المفتاحية التي يصدها معجم أوكسفورد للغة الانجليزية - وهو شكل لغوي من التاريخة النقدية لم يستلخمه القرن التاسع عشر قط، على الأقل لأنه كان يفتقر إلى أدواته. واخيراً فإنه منذ عودته إلى إنجلترا من الصين، وتعيينه أستاذاً للأدب الانجليزي بجامعة شيفلد (١٩٥١)، وأنتج إيسون فيضاً من المقالات، أغلبها عن شكسبير وملئاً والرواية، تتأود فيها اهتماماته البيوجرافية والنفسية القوية الظهور. وقد كتب بشجاعة عام ١٩٥٥، خلفاً للبدعة الشائعة: «اعتقد أن الناقد ينبغي أن يكون

ذابصرية بعقل الكاتب، ولست أوافق على الهجوم على «مغالطة النية» (من رسالة إلى مجلة مانديك، خريف ١٩٥٥).

لم يكن إيسون هو مبتكر أسلوب التحليل اللفظي الذي ساد بين النقد في الأربعينات والخمسينات. ولكنه كان أول من منحه ودعم تسلياً كبيراً من رطلاته المميزة («الايهام»، «الثورية»، «التوتر»). وليس يمكن أن نعد هذا الأسلوب مجرد مرحلة عابرة، كما يحاول إليوت أن يصوره في مسخرته من «مدرسة النقد التي تعصر العمل حتى الثمالة مثلما يعصر الليمون» (مقالة «حدود النقد» في كتاب إليوت في الشعر والشعراء، نيويورك ١٩٥٧).

فالتدرج اللفظي أو الايهام حقيقة شعرية مميزة. وربما جاز لنا أن نقول إن قدرة الشعر على أن يوحى بأكثر مما يقرره هي التي تجعل منه ما هو عليه، وهي المحك الأخير للفرقة بين الشعر وجرد «النظم»، تلك الفرقة التي سعى كل من وودزوث وكولريد إلى إقناعها، ونقل عنها الفيكيتوريون باعتبارها مطلباً لن يُنال. والحقيقة المائلة في أنه قد كان على النقد الانجليزي أن يتنظر حوالى ثلاثمائة سنة - أي حتى عشرينيات هذا القرن - لكي يتوصل إلى مثل هذا الاكتشاف الحاسم توضح مدى العنت والتخبط الذي كان يلقاه علماء الجمال الباكرون، ومدى الفجاجة التي مازال هذا العلم عليها. ولكن القول بهذا كله لا يعني إنكاراً لسخافة بعض الأمثلة التي يقدمها إيسون، أو لخطأ ونواحي قصور منهجه إذا استخدمه آخرون، لأن للتحليل اللفظي عيباً واحداً خطيراً هو أنه لا يلائم سوى الأمثلة القصيرة (الفصل القصيرة عادة). وكتاب إيسون تركيب الكلمات المعقدة، الذي يسعى فيه إلى انتخاب صام لللكلمات المفتاحية، لا ينجح في تطبيق هذا المنهج على الأعمال الأشد طولاً، كالرواية والملمحة، إلا نجاحاً مشكوكاً في أمره. على أن نوعية ذهن إيسون أشد حيوية من أن تدعه يغرق في خضم من التفاصيل التي داعيها. ومن بين جميع النقد الانجليزي نجده أكثرهم تمتعاً واستعداداً لأن يلعب دور الحاوي. فلغته يشع أفكاراً مبتكرة بسرعة خفية حتى أنشأ، في الحق، لا ندعش حين نعلم أنه كتب مسودة سبعة أعماق من الايهام في أسبوعين اثنين لا غير.

إنه يؤثر نظرياته الخاصة بحياته، ويتخطى الحد الفاصل بين الأدبية والسفخ، ولا يكاد يعبأ بدقة المقتطفات التي ينتقلها أكثر مما كان كولريج يفعل، ويبالغ في تأكيد آرائه بحكم العادة. وهذه المفارقة الساخرة في نفسه - وهي بمثابة «إسمه» الشخصي - تستضيء في نهاية المطاف، على التحليل: إيسوبيا نكتة أم غير إيسون، ولكن لا أحد سوى أكثر النقاد غفلة قد عسى عن إخلاصه الحار للشعر. وقد كتب إيسون عن كتابه تركيب الكلمات المعقدة يقول: «عندما انتهت منه، شعرت بأنني على استعداد لأن أرحل عن هذه الحياة». كنت حراً، وعلى استعداد لأن أموت، (من رسالة إلى مجلة ماندريك في خريف ١٩٥٩). وقد تلوح هذه اللغة، للوهلة الأولى، بالغة النضال على نحو غير معهود فيه. غير أننا إذا نظرنا إلى ما حققه في ميدان النقد لنبين لنا أنه قد جمع بين العاطفة والمهارة الفنية، وإن الذهن الذي أنتج ذلك والحشد الذي لا نهاية له من الأرائب الحية، قد كان خليطاً ان يصيبه الملل لو لم يكن له من دافع سوى الرغبة في لفت الأنظار.

ف. ر. ليفيز

إن أقوى النقاد البريطانيين تأثيراً في القرن العشرين هو ألقلم ابتكاراً: ف. ر. ليفيز المولود عام ١٨٩٥ والذي ربما كان الناقد الإنجليزي الوحيد في عصرنا الذي امتد تأثيره (مثلاً على ماثيو آرنولد) إلى ما وراء الصفوة المثقفة التي تقرأ النقد، ودخل فصول المدارس والمعاهد البريطانية. وقد كان تأثيره في مدرسي الأدب الإنجليزي في المدارس عبقياً، على حين يظل في الجامعات شخصية كبرى مثيرة للجدل. وعلى أن توجد أقسام للغة الإنجليزية وأدائها في الكومنولث لا تغفر - أو تتكتم - بوجود حواري واحد على الأقل من حواريه بين عاصريه. ورغم ذلك يلوح أن طبيعة منجزاته لم تخضع لتحليل الجاد. وربما كانت علة ذلك هي أنه في عصره انهم والنهم المضادة عما إذا كان نقد ليفيز جيداً أو رديئاً، لم يحظ لأحد ان يتسامد بطريقة جادة عن كنه هذا النقد.

والرأي التقليدي عن ليفيز يذهب إلى ان نقده يتمى إلى مدرسة التحليل اللغفي، وأنه نتيجة لذلك معادل بريطان متطرف لمدرسة «النقد الجديد» الأمريكية هذه هي النتيجة التي ينتهي إليها ستانلي أ. هاين في كتابه المسمى البروقية المنجثة (١٩٤٨) حيث يرى ان مجلة سكروتي (التمحيص) - المصنوعة التي كان يصدرها ليفيز (١٩٣٢ - ١٩٥٣) تحوي «بعضاً من أغشى القراءات الدقيقة في زماننا» وأن نقده «يكون في خير أحواله عندما أحواله عندما يكون فنياً وتوضيحياً» (ص ٢٧٣). ولورنس ليرنر - في مقالة توديعية لمجلة (سكروتي) نشرت فور توقيفها عن الصدور - «حياة وموت سكروتي»، لتدن مجازين، يتأير (١٩٥٥) - يقول إن سكروتي طبقت هذا المنهج بطريقة منهجية، وليست متقطعة.

على كل رقة الأدب الإنجليزي، وإن نقاد سكروتي مضوا في عملهم عن طريق «الفحص الدقيق اللامع والتمحيص لقطع فعلية».

غير أنه ينبغي علينا ان نقرر منذ البداية انه ليس ثمة الكثير من الترواح في كتب ليفيز، أو في صحائف سكروتي نفسها، على صحة هذه الأسطورة القوية القائلة بأنه كان محلاً لفظياً. ولنا نعرف له غير مثل واحد يقرب من أن يكون تحليلاً مطولاً، على نهج النقاد الجدد، في كتبه: وهو تحليله لسوناتة ماثيو آرنولد عن شكسبير في كتاب التعليم والجامعة (١٩٤٣). وحتى في هذا التحليل نجد أن أغراضه تختلف عن أغراض شارترش وإيسون. فهو يقدم هذا التحليل كمجرد مثال على ان الشعر الذي يكثر اختياره في كتب التفتيش الشعرية كثيراً ما يكون شاملاً، ولكنه لا يتخذ قط من التحليل غاية في حد ذاته. غير أن ثمة أسباباً شائعة تفسر لنا لماذا المعجبون عليه بهذه السهولة. ففي المحل الأول كان نقد ليفيز يتسم بنفحة معاصرة لا تنكر. وربما «النقد الجديد» - حديث، وليفيز حديث، إذن فليفيز يتمى إلى مدرسة «النقد الجديد».. وهذا، فيما نحال، هو المسار اللا شعوري الذي اتخذه تلك الأسطورة. ومرة أخرى نجد انه عندما أنشأ مجلته عام ١٩٣٢ دعاهما «سكروتي» أي التمهص. ومن السهل ان نفترض ان

مدرسة ليفيز كانت تمحص «قطعا فعلية». وما ساعد على انتشار هذا الفرض أن أعضاء هذه المدرسة كانوا دائماً يشجعون الاستشهاد بكلمات الكتاب المقدس بسعة. والأقرب إلى الاحتمال هو ان يكون اسم سكروتي من وحى سلسلة مقالات تحت عنوان «تحقيقات نشرت في مجلة إدجل ريكورد الشهرية» (وقد صارت فصلية بعد ذلك) وهي المجلة المسماة تقويم الأدب الحديث (١٩٢٥ - ١٩٢٧) وكانت أساساً لمجموعتين من المقالات تحملان نفس ذلك الاسم، وقد حررها ريكورد، وللمجموعة ثالثة خيلية بالأعجاب حررها ليفيز وعنوانها نحو معايير للنقد (١٩٣٣).

ومرة أخرى نجد ان ليفيز كان يتحدث، في بعض الأحيان، كما يتحدث المؤمنون بالتحليل اللغفي، رغم أن أي مقارنة بين نقده ونقد إيسون أو النقاد الأمريكيين الجدد، مثل كلياتش بروكس وجون كرو رائسون، خيلية أن تبين انه لا عار فيه. إنه يلوح - من حيث المبدأ على الأقل - ناقداً حريصاً على ألا يتعدى عن النص. وقد كتب في مقدمته لكتابه المسمى إعادة تقويم (١٩٣٦) يقول: «ما من تناول للشعر يستحق الكثير إذا لم يكن على صلة وثيقة بما هو حيي. ففي هذا تكمن مشكلة النقيج. وعند تناول الشعراء الأفراد تكون القاعدة التي يسير عليها الناقد - أو هذا ما ينبغي أن رأي - هي أن يتقدم، بقدر المستطاع، من زاوية التحليل الخاص بكل منهم، ما أمكنه ذلك: تحليل القصائد أو القطع، وألا يقول شيئاً لا يمكن الربط بينه فورا وبين أحكامه على نصوص يمكن إيرادها: فهذا يلوح شديد التبسط بهجوروت وتشايز - إيسون في النقد، وهو مبرور لا ريب في أنه أثر في ليفيز إلى الحد الذي أجبره على ان يلوح وكأنه يلعب لعبتهم حسب القواعد الجديدة التي وضعوها. ولكن ليفيز سرعان ما يوضح انه لا يعتبر التحليل المجرد هو الهدف الحقيقي للنقاد: فقل الناقد ان يخضع نفسه لنظام مجده بحدود - التصور الممكن إيرادها، ودون أن يتعد ذلك من قول أي شيء يحد منه - في نهاية المطاف - بحاجة إلى ان يقوله، بما يمكنه من ان يقوله ملائمة وقصد مدب في التعبير ما كان يمكنه ان يصل إليها من غير هذا الطريق.

« ذور دالة من حيث المعرفة الإنسانية التي بطورونها : المعرفة بإمكانيات الحياة » (ص ٧) . ويبدأ هذا الموروث بـ « جين أوستن » وهي رواية كان قد سبق لزوجته ك. د. ليفيز أن تارلتها ، على نحو يتسم بالألمعية والحرص ، في مجموعة مقالات نشرتها بمجلة سكروفتي (١٩٤٢ - ١٩٤٤) ولم تنشر للأسف في كتاب - « موروا بجورج إليوت » ، وهنري جيمز ، وكونراد حتى يصل بنا إلى د. هـ لورنس الذي ادخره ليفيز لدراسة مستقلة عام ١٩٥٥ . غير أنه بعد صدور الموروث العظيم تحول اهتماماته ، للأسف ، من النقد الأدبي إلى السياسة الأدبية . وما لبثت هجماته على المؤسسة الثقافية ، التي يمثلها المجلس البريطاني ، و« مجلة الإذاعة البريطانية » ، وعلى أي إنسان يحاول تحييد مدى إنجازاته ، مهما كانت هذه المحاولة هادئة ، أن اتخذت نغمة من التبرير الذاتي المعيد ، ودراسة لورنس - ولو أنها تحوى قطعا من نفاذ بصيرته القديم - تم ومن المحقق أن الفترة الأخيرة من تطوره تدل على فساد من نوع غير مألوف . فعمل النقيض من إليوت ، لم يتراجع قط . وظل على مواقفه مبتدأ يميل إلى المرء معه أنه لا يفعل ذلك إلا بحكم قوة العادة وحدها . وكثيراً ما لاحت حماسه الدافقة غير متناسبة مع الهبات التي ينقدها ، على حين أن رفضه الملحن الأتقار بأخطائه في الحكم جعل أكثر المصعبين به جدلية يفقدون ثقتهم فيه . والمقالة الحتمية المسماة « نظرة إلى الحلف » (١٩٥١) ، والتي ذبل بها طبعاً جديدة من كتاب اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي (١٩٥٠) تبين كيف ان الثقة العاقلة بامتياز سكروفتي الحقيقي يمكن ان تتصلب حتى تغدو عبادة عبياء ، وكان ما بها كشف إلى . يقول ليفيز .

« لربما جازي في القول بأن هذا الاحلال لأودن (كـ « مراعات ») قد فرض فرضاً في سكروفتي من طريق النقد القصص في أكثر من نصف ذينة من المراجعات ، بأفلام ستة نقاد مختلفين ، واستبعاد بيندر (الذي كان يوماً بعد) في التقدير التقليدي ، « شل النغمة الشعرية » () ، وداني لويس ، وهامكتي ، وجورج باركر ، وديلان توماس قد تم أيضاً ، نقدياً ، في سكروفتي . وإشارتي الرجيزة إلى إيميسون وروندالد

الانجليزي (١٩٣٧) ، يبدأ صراحةً بإقرار هذا الدين : « أما عن ضالة ما لي من فضل في ابتكار هذه المقاصم فهو ما سيوضحه الكتاب : إنه - إلى حد كبير - إقرار من جاني مثلياً ومن جانب الآخرين بما ندين به لنائد وشاعر معين » . وفي ذلك الكتاب نجد ان قصائد إليوت - حتى قصيدة « أربصاء الرمساء » وما في ذلك هذه القصيدة - تشرح (ولكنها لا تكاد « تحلل » لفظياً) وتبرر ، يقاسمها مكانتها قصائد إزرا باوند ، وجيرارد مانيل هو بكنز . باعتبارها أرواحاً محررة للحدادة في الشعر . أما شعراء أواخر العصر الفيكتوري - مثل و. ب. بيتس والجورجين (الشعراء الانجليزي في عصر الملك جورج الخامس) - فيخلص ليفيز خصائصهم ويستعملهم بلغة لم يتعمق هو نفسه من ان يباريا في إحكام التهمك بعد ذلك . وكتابه التالي « إعادة تقويم (١٩٣٦) - وهو مجموعة مقالات نشرها في مجلة سكروفتي بنية نشرها في كتاب - يتابع ما بدأه في كتاب اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي باعتبار ان الكتابين يرضعان لحظاً واحدة . إن تحطيط كل من الكتابين قد كان متضمناً في تحطيط صاحبه . فالحديث عن حاضر الشعر - إذا أريد أن يكون ذا قيمة - ينبغي أن ينبع من وجهة نظر واضحة تُقرّر وتُحدّد من حيث علاقتها بالماضي بقدر ما تُقرّر وتُحدّد من حيث علاقتها بالحاضر . والحق أن كتاب « إعادة تقويم بمثابة استكشاف خلفي للتاريخ الأدبي بنية إعادة العثور على تلك الخصائص الشعرية التي امتدحها ليفيز في إليوت وباوند وهو بكنز . وهذه الخصائص توجد في شعر الجانيفيقيين وبوب بينا لا توجد ، عموماً ، في شعر الرومانتيكيين .

وفي مطلع الأربعينات تمحور ليفيز باهتماماته تحولاً واقعياً صوب الرواية ، وهي شكل فني ذواتها ماثلية جوهريه تناسب نوعية ذهنة الأخلاقية ، على نحو لايتي ، أكثر ما يرثمها أي شعر ، باستثناء بضعة شعراء قليلة . وفي ١٩٤٨ جمع طائفة من مقالاته تحت عنوان : « الموروث العظيم : جورج إليوت ، وهنري جيمز ، وجوزيف كونراد . والموروث العظيم في القصة الانجليزية » ، حسب رأيه ، هو موروث الاهتمامات الخلقية الجادة . ويصف ليفيز مثل هؤلاء الروائيين بأنهم

وعلى ذلك فإن اهتمام ليفيز بالتحليل اللفظي سطحي بعض الشيء ، وربما كان استراتيجياً من جانبه لاسترضاء مدرسة ربما كون أسلوبها - حيث انه ليس سوى أسلوب من الأساليب - قد لائح له أمون شأناً من ان يتجادل معه ، وأشد رواجاً من ان يجعل عليه . ففهمه الحقيقي إنما يكمن فيما يسميه بالشئ الذي « يجد نفسه بحاجة إلى ان يقول » . وهذا الهدف المميز بين الفرق بين سكروفتي و « النقد الجديد » بياناً كافياً . فمجموعة النقد الجلد لا تجهد ، في نهاية المطاف ، ما يجبرها على ان تؤكد أي شيء بصفتها النقدية . ومهما هو ان تصرفنا عن أحد المناهج (التاريخي والبيوجرافي) ، وترسي دعائم منهج آخر هو ضرب من التحليل استبعد منه التاريخ وسيرة الكاتب عن عمد . وكثيراً ما تكون عقائدهم غير واضحة ، وغير شائقة فيما يشك المرء . أما ليفيز فكله عقائد حارة .

وقد بدأت حياة ليفيز النقدية بالتلمذة على كتابات إليوت . بل ان المرء قد يذهب إلى حد القول بأن تطوره يمكن توضيح مساره من خلال ابتعاده عن ذلك المؤثر . ولكن ربما كان من الأقرب إلى العدل ان نقول ان إليوت هو الذي غير موقفه ، على حين ظل ليفيز يدايم ، بصلاية ، عن الاتجاهات النقدية التي كان أستاذه يميلها في العشرينات . ويقرأ ليفيز في إحدى مقالاته بأنه اشترى نسخة من كتاب الغاية المقدسة فور صدوره ، عندما كان في الخامسة والعشرين ، وفي السنوات القليلة التالية كنت أقرأه من الغلال إلى الغلال عدة مرات في السنة ، والقلم الرصاص في اليد (المسمى المشترك ، ١٩٥٢) ، (ص ٢٨) . ولكنه - كأغلب حوار لي : إليوت - يجد صعوبة في وصف طبيعة هذا التأثير : « المسألة هي ان كشف على نحو حاد ، وعن طريق النموذج والحث ، مما يكون عليه التطبيق الفعال والمنزّه عن الغرض للقول على الأدب ، كما كشف عن طبيعة خلوص الاهتمام بالأدب من الشواهب » . وهذه العبارة الأخيرة تویی إلى إسائة فهم جذري لنقد إليوت الباكر وعلاقتها الوثيقة بشعره الخاص . ولكن إسائة الفهم هذه أتت مارها عند ليفيز . إن أول كتاب مستقل للفييز في النقد الأدبي ، اتجاهات جديدة في الشعر

بوترال ، بغية إحلالها في مكانها الملائم ، نجد أيضا تأييدا مناسباً لها هنالك في عدد من المراجعات بأقلام مختلفة .

فهذا خداع ذان من نوع قريب . وقد يحق لنا أن نتعرض قائلين : إن تأييد كاتب في سكروتي لراي نُشر في تلك المجلة ليس ، في حد ذاته ، برهاناً على أي شيء . وتزداد خطورة مثل هذه الروح ، روح « الشك » ، حين تتحول إلى صحائف سكروتي نفسها ، ونرى مدى قصور الحساريين عن الارتضاع إلى مستوى الأستاذ ، ولذا قلّ اللسان المخيف التي يراجعون بها دواوين الشعر الحديث . كذلك يزداد خداع ليفيز نفسه خطورة عندما نرجع ، في خاتمة كتاب المجاهات جلدية في الشعر الانجليزي ، إلى تلك القطعة التي حاول فيها « إحلال » إيسون ويوترال في مكانها الصحيح . إن تلك القطعة المكتوبة عام ١٩٣٢ تقول :

« وهناك شاعر آخر شاب (بالإضافة إلى إيسون) لا يدع ما حققه مجالا للشك في مستقبله . فإن تطور المستر رونالد بوترال قد كان يتسم بالسرعة والثقة إلى حد ملحوظ . إنه تطور متقنع . وديوانه المنشور الحل وقصائد أخرى يرسي مكانته كشاعر مرموق جدا بالتأكيد . »

فهل يعقل أن نستطيع أي مراجعة في سكروتي ، أو في أي مكان آخر ، أن تقدم « التأييد المناسب » لمثل هذا الحكم ؟ إن النوعية العالية لكتاب المجاهات جديده في الشعر الانجليزي لا تتأثر حسن الخط ، بهذه النبوءات الخاطئة والتنبؤ ، على أي حال ، ليس من شأن النقد . ولكن ليفيز كان من الأيمان بضرورة الدفاع عن « القيم » من طريق « الإحلال » الصحيح للشعر في ترتيب هرمي من الأمايز - وهذا جزء من ميراثه من كتاب الغاية المقدسة - وكان من الانتاع بأن هذه القيم مهددة بالانقراض التوكل ، إلى الحد الذي بدا له معه أن أي تراجع بسيط عن آرائه مستحيل نكتيكا . فالتسليم برأي الخصوم في إحدى النقاط خليف بأن يلوح تسليها على طول جهة كاملة .

وقد خاض ليفيز معركة من أجل « القيم » بشجاعة ، ولكن القضية نفسها ظلت غامضة بعض الشيء ، لأنه كان

يرفض دائما أن يلزم نفسه بمواقف صامة . والتفارقة الرئيسية في عمله هي انه بينما يتحدث القارئ بصرامته الواضحة وبميزه الصيف يرفض أن يناقش المعايير التي يقوم عليها نقده . ونحن نعترف ، على وجه الدقة ، لمخاض ظل ليفيز يرفض دائما أن يتحدث عن المبادئ النهائية . فلأن هذا الرفض ليس مواجهة دبلوماسية وإنما ينبع من اعتقاده الراسخ بأن النقاد ينبغي أن يظلوا في متناول جميع القراء بكل اتجاهاتهم ، وإن عليه ألا يكشف عن اتجاهاته الخاصة . وعنوان إحدى مجموعات مقالاته التالية ، السعي المشترك (١٩٥٢) ، مستمد من مقالة إليوت للمسماة « وظيفة النقد » (وهي واحدة من مقالات المستر إليوت التي أعجب بها أشد الإعجاب) كما يعترف في مقاله . ويقول إليوت في « وظيفة النقد » : « على الناقد أن يحاول تنظيم تميزاته وأهوائه الشخصية ، وهي كيوات كلنا معرض لها ، وأن يتحكم في علاقاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه ، وذلك في سبيل السعي المشترك إلى الحكم الصحيح » .

ومرة أخرى نجد ليفيز ليوتيا أكثر من إليوت نفسه ، ولابد أن هذا قد كلفه بعض الخروج عن نكتته ، وهزوفه عن بيان الغضبا التي يؤديها في دخيلته . وقد كان وقوف سكروتي ، في زمن ما قبل الحرب ، بعيدة عن الماركسية التي راجت في ذلك الحين دليلا آخر على تصميم ليفيز على أن يظل السعي النقدي قاسما مشتركا بين جميع الرجال الأذكياء . وما لبثت مقالة مكتوبة عام ١٩٣٧ بقلم أحد أتباع ليفيز من مديري « نادي الكتاب اليساري » أن جرت على لوم الماركسيين لأهم فشلوا في بلوغ ، حفاظ أشد صرامة على المعايير التي يجهر بها - وهي مقالة دافع عنها ليفيز فيما بعد قائلا إنها تمثل « وجهة النظر التي انتهت إليها مجلة سكروتي بعد تسدبر (استطراد هـ . أ . ميسون : « والتعليم من طريق نساوي الكتاب » ، سكروتي ، ديسمبر ١٩٣٧ . ويوجد دفاع عن هذه المقالة ، بصورة ملحوظة ، في عند مارس ١٩٣٨ ، ص ٤٢٨ من نفس المجلة) . وثمة مقالة أخرى تجدد طبيعة الاستقلال السياسي الظاهري لليفيز حيث يقول : « لئن جعلت سكروتي استصراخ الأذكياء بأن ويبأوروبا مثلما يتصصرها المستر بوريس

فوردمرأ أشد صعوبة ، لشعرا بأننا أدبنا وظيفة ناقصة » (سكروتي ، مارس ١٩٣٨ ، ص ٤٢٨) . وليس الاستقلال فضيلة في حد ذاته ، ولكن هذا النوع من الاستقلال النقدي بلوح - في منظور التاريخ - أفضل من انحرافات أغلب النقاد والشعراء في الأيام التي كانت فيها أفكار الإنسان والروس الجساعية (النازية والشيوعية) راجية . وهكذا فإن المودة الواضحة التي يكتبها ليفيز لجون ستوارت مل ، وجورج إليوت ، وهنري جيمز ، وكوترايد ، ود . هـ . لورنس توميه إلى الطبيعة الدقيقة لآدورته الراديكالية .

فإحجاسه عن الجهر بعقائده قد زج به في منازعات شخصية وتبريرية سببها أن كلا الجانبين عاجز عن تبين المبادئ التي تقوم عليها مواقف سكروتي وحتى الافتراضات الفنية واللغوية المسبقة في نقده ، كإصراره المتكرر على حاجة الكاتب إلى « العينية » و « التسدد » و « تحقق » والشعور في لغة شعرية ، تظل غامضة وغير يقينية لأن صاحبها يؤمن بها بحماسة على حين يدركنا القنوط من أن نخصل من ليفيز على أي تقرير واضح لمعتقداته الأساسية ، وهو الذي أثبت دائما انه لا يسيلى بأسلم الغموضات ، وكان - بالتاكيد - أحد حساسية إزاء همة الحلقة الأكاديمية من أن يتابع أي بحث مطول . وأخطر عمة يمكن ترجيحها إلى نقده ذات حدتين : فهو قد تعجل بإصدار أحكام قيمة - خاصة في أعماله المتأخرة - دون مراعاة للحساسية والتعقيد الأساسيين اللذين تنسم بها القيم الأدبية . وهو لم يعرف ما يكفي عن أي شيء ، ولم يتم كثيرا بالحصول على هذه المعركة . وهو - بصفته دارساً - يظل اقليميا بريطانيا لا يحرك أي مؤثر أجنبي محسوس سوى ذلك التثيت المألوف في العشرينيات على الثقافة الفرنسية . ولكن حياته النقدية تبين الثورة التعليلية التي بدأها دريدن في إنجلترا وهي تنصهر وتكتمل . وما كان ليكن أن يحدث هذا إلا في مجتمع صارت فيه مطالب التحليل الأدبي تنال قبولا واسعا إلى الحد الذي لم يعد معه النقد يحتاج إلى أن يؤخذ أو يدافع عن حقه في الوجود ، وإنما بلغ من المكانة في نفوس القراء ما يهد بأن يجعل منه غاية وأسلوبا للحياة ◆

في ذكرى ميلاده المئوية :

ريادة العقاد للتحليل النفسي

في القصة العربية المعاصرة

د . إبراهيم عطا الشاهد

للعقاد^(١) « وما أدرى عن أي جانب من جوانبك يتحدث عنك الذين يأخذون في رثائك أو في الترجمة لك ، عن نضالك السياسي الذي لم يعرف هوادة ولا ليناً ولم تصرفك عنه الأحداث ولا الخطوب ، ولم يشك عن اللقي فيه رغب ولا رهب أم عن تجهدك في الأدب شعراً ونثراً ونقداً ، أم عن تعمقك للتاريخ الإسلامي وإزديانك تصوير أعلام الإسلام ، أم عن اقتحامك لمشكلات الفلسفة وتفوقك إلى لها ، أم عن تزودك من العلم على اختلاف ألوانه حتى ناظرت العلماء الشخصيين والمتفوقين » .

ومثلما تحدثت نواحي هذا التراث عند العقاد ، تعددت أيضاً بحوث الدارسين ممن عرضوا له ، وتوعدت ما بين بحوث أدبية وأخرى نقدية وثلاثية فلسفية ورابعة سياسية .. إلخ . وهي مع هذا النوع قد تناسبت تناسبا طريدا مع النوع الذي

عما لا شك فيه أن التراث الفكري الذي خلفه لنا العقاد ، والذي يضم أكثر من مائة كتاب ومئات المقالات والأحاديث والدراسات هو دليل على أن صاحبه واحد من الرواد القلائل الذين أمكنهم - بفضل ما حياهم به الله من فرط الموهبة ودقة الإحساس وعمق الشموخ - أن يقيموا وشائج قوية بين أدبنا المعاصر والأدب العالمية .

ومعروف أن هذا التراث الضخم قد حوى بين جنباته طاقات زاخرة في ميادين السياسة والأدب والنقد والتاريخ والفلسفة والاجتماع وغيرها ، امتازت كلها بخصب التفكير وبراعة التحليل ، مما يرشح صاحبها لأن يكون في مصاف العظماء من رواد الفكر العالمي ، ويكفي أن يشهد على تنوع هذه الطاقات وثرائها عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين ، إذ يقول في تأييده

حرصت له ، إذ استأثر الجانب الأدبي والتفدى منها بأكبر نصيب ، بينما لم تحظ الجوانب الأخرى إلا بقدر ضئيل من اهتمامات الدارسين ، وفي مقصد الأدب ذاته كانت الخطوة من نصيب الشاعر وما دار حوله من نقد ، أما القصة فكان نصيبها النذر اليسير .

ويبدو أن الأهمية التي أولاها العقاد للشعر ونقده - كما يتضح من كثرة بحورته في هذا المجال - قد واكبها اهتمام عائلته من قبل الدارسين في المجال ذاته ، أما الجانب القصصي ، فلأن العقاد لم يكن له فيه إنتاج كمي غزير فإن النقاد لم يتوافروا عليه بالقدر الذي يجلبه للقارئ ، إذ اكتفوا بأن يحسروا على عجل ، حيث عرضوا لمقصود الرواية وذكروا مقتطفات من حوار البطل والبطلة ، وأشاروا إلى الصلة بين البطل والمؤلف ، أما أن يعرضوا لمنهج العقاد في بناء الرواية ، ويبينوا إلى أي المدى وفيه في تطبيق ذلك المنهج على شخصيات روايته ، فذلك ما لا نتمتع عليه بوضوح في كتاباتهم .

من هذا المنطلق جسات دراستي تلك لتلقي الضوء على ذلك الجانب من أدب العقاد وتزيله جلاء .

وغنى عن البيان أن حفل التطبيق في هذا البحث هو رواية سارة التي لم يكن للعقاد إنتاج كمي في المجال الروائي سواها ، وقبل أن تأخذ في بيان هذه الرواية يحسن بنا أن نشير إلى المنهج الذي يتبجح تحت هذا النوع الأدبي من مؤلفات العقاد .

ويأيدني في هذه نقول أن العقاد قد حرص المذهب النقدي في ثلاث مدارس :

مدرسة التحليل النفسي ، ومدرسة الدراسة الاجتماعية ، ومدرسة الأدواق الفنية ، وأعلن أنه يتبنى إلى أبهى تلك المدارس ، ففي معرض اختلاف الباحثين حول هوية المنهج الذي يتبنى إليه ، وتحديد أحدهم - وهو الأستاذ سالي البدوي - لذلك المنهج بأنه منهج المدرسة النفسية^(١) ، كان رد العقاد عن من سألوه بأنه :^(٢) « ورأيت أن الأستاذ البدوي قد أصاب في اختيار مدرسة النقد التي أنتمى إليها وأفضلها » .

ويوضح العقاد ذلك بقوله :^(٣) « إن مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس

إلى الرأي الذي تدن به في نقد الأدب ونقد التراجم ونقد الدعوات الفكرية جمعه لأن العلم بنفس الأدب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه ، وليس من عرفنا بنفس الأدب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبرامج الفنية التي تخيل به من أسلوب إلى أسلوب .

وللنقد مدرسة أخرى عترة كثيرة الانصراف في العصر الحديث على الخصوص بعد استغاضة البحوث حول الدعوات الاجتماعية ، وعلامة الأدب يطلب عصره ، وموضع الملاحظة على هذه المدرسة أن الذي يعرفنا بأحوال المجتمع نحسب لا يستطيع أن يعرفنا بأسباب الفوارق الكثيرة التي تشاهد بين عشرات الأدياء من أبناء العصر الواحد ، ولا غنى له عن الرجوع إلى « النفسات » مع التوصل إلى « الاجتماعيات » في مسائل الأدب . والتاريخ .

أما المدرسة الفنية فهي مدرسة البلاغة والدق ، ومدرسة المعاني الرائعة والتعبير الجميل ، وهي تلجأ لا محالة إلى ذوق الأدب ، وذوق الناقد على السواء ، ومتى وصلنا إلى الذوق فقد وصلنا إلى النفسات ووصلنا قبلها إلى الاجتماعيات على الإجمال .

منهج العقاد في الدراسات الأدبية إذن هو أقرب إلى التحليل النفسي ، ومعروف أن^(٤) « التحليل في علم النفس يعتمد في دراسته على العمليات النفسية التي تحدث داخل الشخصية ، حيث يركز هذا الاتجاه على تحليل سلوك الفرد وارتباط ذلك بالشعور والاشعور عنه ، ويحاول الكشف عن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في حياة المجتمع ، وتفسير تأثيرها على الفرد ، وكذلك تفسير مختلف العمليات النفسية الداخلية التي تشتغل نشوء مواقف الصراع وتحفز عالم الشخصية الداخلي بالإضافة إلى تفسير ضغط هذه الظروف على نشوء تمزق وعي الفرد واستلاب الشخصية وتكوين التصورات والأفكار الخاصة بمشاعر الحروف والمقلق واليأس . . . » .

في ضوء هذا المنهج كان تناول العقاد لابن الرومي وأبي نواس وغيرها من شعراء

العرب الذين اتجه في دراسته لهم إلى استكناه النفوس وتحليل نوازعها ورد ما يصدر عنها إلى بواطن قد تخفيها ستار من الأحداث والملازمات وأحكام الناس .

كذلك كان تناوله للسيرة والعقوبات من حيث دراسة الشخصية ومعالها وتلمس مفتاحها والإلمام بكل ما يوصل إلى فهم نفسياتها .

والعقاد يتناول لأعماله على هذا النحو يطبق ما يتبادى به من مبادئ نقدية ، ويقول في مقدمته لعبقريه عمر :^(٥) « . . . وكتاب هذا ليس بسيرة ولا تراخي لمعصره على عطر التاريخ التي يقصد بها الحوادث والآباء ، ولكنه وصف له ، ودراسة لأطواره ، ودلالة على خصائص عظمته ، واستفادة من هذه الخصائص لعلم النفس وعلم الأخلاق وعلم الحياة » .

ويقول في دراسته لجميل بشيه :^(٦) « وقد عنانا في هذا الكتاب أن نوفق بين البراءات النفسية والعوامل الطبيعية في سيرة هذين العاشقين ، وأن نفهم الأدب على مصباح من علم النفس » .

ومن هذا المنطلق التحليل النفسي أيضا كان تناوله للجانب الروائي في أدبه حيث جنى إلى التفتل في أحوال النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك شخصياته وتصرفها إزاء الأحداث ، وتفسير هذا السلوك وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذه الشخصيات ، وهو في ذلك متأثر بكتابات الفروبيد من رواد القصة النفسية لا سيما الكاتب الفرنسي بول بورجيه ، يقول صديق العقاد - محمد طاهر الجبالاي :^(٧) « ووقت في أيدينا في تلك الأيام قصة (سيلة) الأكاذيب للكاتب الفرنسي بول بورجيه ، وهو من رواد القصة النفسية فقرأها العقاد وقرأنا أكثر من مرة ، وكنا نعجب لأحداثها التي تطبق على ما نحن فيه وتحدث عنها فيما بيننا » .

وللعقاد إعجاب كبير بهذا الكاتب ، فمذهبه القائم على التحليل النفسي هو مذهب العقاد الذي يتجره في القصة والشعر .

ومصادقا لهذا التأثر ما نجد في رواية سارة للعقاد وذلك حين نقارنها في موضوعها

وشخصياتها وطريقتها في معالجة الأحداث برواية بول بورجيه الى اشار اليها الجيلاوي ، فكل من الروائيين يدور موضوعه حول الحب ، وكل من البطلين امرأة لمحب يبعها عاشق ، ولأن الشك في الحب هو ديدن العاشق فإنه يعمد إلى الرقابة بغية كشف الحقيقة ، وتلمس من خلال الصراع في الروائيين طغيان النزعة إلى التحليل النفسي .

ولعل فيها رواء العقاد من همام — بطل الرواية — ما يؤكد هذا التأثير يقول (١٠) : « كان همام في تلك الأيام يقرأ رواية سيده الأكاذيب للكاتب الفرنسي الكبير بول بورجيه ولعله قرأها لعشوائها وما يرجو أن يطلع عليه من أكاذيب سيدتها ، وفي الرواية امرأة لمحب من نساء المثرفات وزوج متغافل وعاشق كهمل يبذل المال والخل ، والمهاديا وعاشق ناشئ يبذل شبابه وجهه وطرافة هواه ، وكل من هؤلاء راض بنصيبه إلا العاشق الفقي الذي ينتنص ويترجس ويلج في كشف الأسرار فيعمد إلى الرقابة ، ولا يلبث أن يخلص إلى الحقيقة » .

ولعل فيها رواء على لسان همام — حين سأله سارة : أو لا تستمتع بشيء إلا أن تكون له فلسفة ؟ — ما يؤكد نزعه إلى التحليل النفسي ، إذ يقول (١١) : « قال — أي همام — بل أنا أستمتع بالشيء ثم أبحث عن فلسفته وأنتي لا أبحث عن فلسفته كما يجمل الشارب الكأس في جميع جوانب فمه » .
« وهوائه كي لا يبيح جالساً من النفس لا يأخذ نصيبه من متاعه فأجسه وأعمله وأذكره وأفكر فيه واستقصى معناه » .

على أنه إذا كان موضوع الشخصية كذات تعبر عنها سمات هو المحور الذي تدور عليه بحوث علم النفس المختلفة ، وأن بناءها في الرواية هو للمولود عليه لدى نقاد الأدب على نحو ما جاء في قول الكاتبة إدith هوارتون في معرض تفرقتها بين الرواية والقصّة القصيرة : (١٢) « إن الموقف هو الموضوع الغالب على القصّة القصيرة ، وإن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية » فأحرى بنا نقف على طريقة العقاد في بناء شخصيات روايته لنرى إلى أي مدى استفاد من مكونات علم النفس في هذا الصدد .

في الرواية تبرز امكانيات الكاتب الفنية والثقافية ، وتتجل مهارته في تحديد سمات شخصيات أبطاله ، ويظهر ذكاءه في تفسير المواقف والمشكلات التي تنجم عن غرائب الطباع ، مما يوقننا في النهاية على مدى إبحاره للعلاقات بين النفوس البشرية ، وقد استطاع العقاد بما له من باع طويل في مفسمار التحليل أن يعطينا مثالا رائعا لذلك ، ففي روايته سارة نجحت لنا قدرته الفائقة على التحكم في تحديد معالم شخصية البطله ، وذلك من خلال تقديم أدق التفاصيل التي من مجموعها يتكون نسج هذه الشخصية .

وللملاحظ أن طريقتها في معالجة الشخصية الروائية هي عين الطريقة التي يعالج بها شخصيات عبقرياته ، فإذا كانت شخصية العبقري في تصوره — كما يرى الدكتور عبد المحسن طه بدر (١٣) — لا تتغير ولا تتطور بل تظل ثابتة في كل مراحل حياتها ، وهو لذلك يبذل جهده في اكتشاف صفة واحدة بارزة من صفات العبقري يسميها مفتاح الشخصية ، يخضع لها كل سلوك العبقري — فإن شخصية سارة هي الأخرى لا تتطور في الرواية ولا تتغير (١٤) ، من أجل ذلك عمد العقاد في بنائها إلى أسلوبه المفضل ، وهو اختيار صفة موحدة تسيطر على كل صغيرة وكبيرة في تصرفاتها ، وهذه الصفة هي غريزة الأنوثة ، وتابع مثل هذا أيضا في بنائه لشخصية البطل .

يقول العقاد في بنائه لشخصية سارة هي : (١٥) « حزمة من أعصاب تسمى امرأة وهيئات أن تسمى شيئا غير امرأة ! »

استغرقنا الأنوثة فليس فيها إلا الأنوثة ، ولعلها أنثى ونصف أنثى لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعيوبه ، لا أنها أضعف من امرأة واحدة .

ولقد يجمل إلى الإنسان في أحليين أن يتمم خلقا بضعمة من خلوق ، وأن يسوى تكونيا بتكوين ، ويجزج عنصرا من الأبدان بمنصر ، فأمرأة يتممها رجل ، وأنثى يتممها حيوان ، وطلعة فتاة يتممها قوام فقي ، وأبوة أخرى أن تستقل إلى أمومة ، وأشباه ذلك من أمخيلة المزج والتركيب . أما هذه المخلوقة فلو انتقل عصب منها إلى تكوين ليست غضبفر لجنى هنالك عصب أنثى بين جميع ما حوله من الأواح وأمشاج ،

ولوبقى ألف سنة ولو أنها تفرقت بين أحسام شتى لكانت فيها خيرة أنوثة توشك أن تطفى على جميع تلك الأجسام » .

غريزة الأنوثة إذن هي مفتاح شخصية سارة التي من خلاله يجمل العقاد نفسية البطله ، ويعتقدها يبذل جهدا كبيرا في بناء هذه الشخصية وتقديمها للقراء .

أما مفتاح شخصية البطل فيمكن أن نلمسه في تلك الذئبية الهادة التي امتاز بها همام ، والتي تتفصح من قول المؤلف في معرض تصويره لشخصه : (١٦) « وضاعف هذه الحالة ذكلاها من ناحية ، وطبيعة ذهنه وتفكيره من ناحية أخرى . فهي من الذكاء بحيث لا تقدم على عمل واحد أو حركة واحدة لا يختلف فيها وجهان ولا تقبل الضليل والذكوران ، وهو في تفكيره وطبيعة ذهنه يخلق الاحتمالات الكثيرة ، فلا يجوز عنده احتمال راجع إلا جاز عنده في اللحظة نفسها احتمال راجع في قوته ووزنه وجوازه ، ولا يدفع هذا أو ذاك إلا بدافع حاسم لا ترد فيه . . . » .

بهذين المفتاحين — غريزة الأنوثة وذهنية البطل — ففس العقاد مغاليتي روايته ، فقدم لنا تجربة شخصية هي تجربة الحب الغريب الذي يمزجه الشك ويقتله الغيرة ، وقد عني أعظم العناية بما يوضح تلك التجربة العقلية النفسية ، وذلك من خلال الاتكاء على الحفامات المكونة لهذين المفتاحين ، ووفق في ذلك إلى حد كبير ، فكيف أمكنه ذلك ؟ وهل كان سابقا في هذا المجال أم كان مسبقا ؟ .

أما عن سارة ، فلا شك أن العقاد قد قصد أن تبدو في الرواية امرأة جميلة ذكية ، تسعى إلى شهوة الجسد ومتعة الجنس ، لمحب ، عبقلة للجدل والثرثرة والغلبة في المناقشة ، موهبة بالفلسف وأحداث الأكاذيب ، وهذه هي أبرز مقومات الأنوثة التي حرص على إبرازها والتأكيد عليها في الرواية .

فمن جالها يقول (١٧) « هي جميلة : جميلة لامراء ، ليست أجمل من رأى همام في حياته ولا أجمل من رأى في أيام فتته وشغفه ، ولكنها جميلة جاللا لا يجتخط بغيره من ملامح النساء . فلو عمدت إلى ترتيب ألف امرأة هي منهن لنظمتن واحدة بعد واحدة في مراتب الجمال المألوف ، ونجيت سارة عن

الصف وحلما... وإن كنت لا تنكر - ولا تبالي أن تنكر - أنها تأتي بعد مئات !

لونها كلون الشهد المصفى ، يأخذ من عاسن الألوان البيضاء والسراء والحمره والصفراء في مسحة واحدة . وعينها نجلاوان ، وطفوان ، تحفيان الأسرار ولا تخفيان الزعات : فيها خلفة الصقر ودعة الحمامة ، وقمها فم الطفل الرضيع لولا نايها تحجل القصد الشديد في تناسق وانظام ، ولها ذفن كسطرف الكمشري الصغيرة ، واستدارة وجه وبضاضة جسم لا تفتقران من سمات الطفولة في لمحة الناظر . بين وجهها والنضير وجهها الغضير جيد كأنه الحلية الفنية سبكت لتتسجم بينها وفاقا لتعام الحسن من كليها . فليس هو جيدا كأي جيد . ولكنه الجيد الذي يوائم بين ذلك الوجه وذلك القوام .

وعن ذكائها يقول : (١٣) « لها فراسة نفاذة في كل ما بين الجنسين من علاقة ، لو حصلتها بالتعليم والتفكير لا ستفترقت أعمارا إلى جانب عمرها في القراءة ، ولكنها تظن لما في نفس المرأة لأيا امرأة ، وتظن لما في نفس الرجل لأيا امرأة ، ويعينها ذكاء موصول بالفطرة ، وتعبير يتضح في ذهنها ، وإن لم يتضح بعض الأحيان على لسانها .

وفي تصويره لسمايتها إلى شهوة الجسد وتمتعة الجنس يقول : (١٤) « شغلها جواذب الجسد قبل أن تفقه معناها وتسمع باسمها ومسامها... ليست غواية الجسم عندها كجوع الحيوان يشبعه العلف ولا كضجر المذمم ينشده العقار ، لكنها كردة الحصى ، وصرة الفرس الجموح يتبعها النشاط والمراح كما يتبعها الإغواء والبكاء .

وهو يصور تقلبها بقوله (١٥) : « ... تراها مرة فأتت مع طفلة لأية فتحت حبيتها البريشتين في دهشة الطفولة ومداجنة الفطرة بغير كلفة ولا رياء ، وتراها بعد حين - وقد تراها في يومها - فأتت مع عجوز مأكرة أفنت حياتها في مراس كيد النساء ودعاه الرجال ، وتضحك ضحكة فخر عرض لك وجهها لا يصلح لغير الشهوات ، وضحكة أخرى - وقد تكون على أثر الأولى - فذاك عدل يضعك رلب بسخر ، كما تسخر عقول الفلاسفة والباب الشيوخ المحنكين .»

أما عن حبها للجلد والثروة والغلبة في المناقشة فيقول العقاد : (١٦) « وكان من دأبها أن تحب الغلبة في المناقشة على طريقة كل أثنى مع تنوع الأسلوب والعبارة ، فإذا عز عليها الجواب راغت منه وغيرت مجرى الحديث... فهي تريد جوابا يروقها ، أو يترك لها باب الكلام مفتوحا بغير انتهاء !

ومن الصعب أن تفهم ما يرضيها إذا انتهت أملاك أخلاق الناس جميعا... ولكنها إذا كانت تحب طيبة المرأة في حب الجدل والثروة والعناد فهي تحب طيبة المرأة أيضا في إعجابها بطموح الرجل .

وأخير أوليس آخر يقول العقاد في تصويره لنفسها ولولمها بأحاديث الأكاذيب (١٧) : « وكان هام يعتقد أن الغش عند المرأة كالعظمة عند فصائل الكلاب... بعضها الكلب المدلل ويدخرها حيث يعود إليها وإن شيع جوفه من اللبن واللحم والأغذية المشتهة... فهو يطلبها ليجهد أسنانه وكنهه في القضم والعرق ، ولو لم تكن به حاجة إلى أكلها... وهي على ولعها بحديث الأكاذيب الشائعة في أخلاق الناس وعودتها إليه أونة لم تنع على الناس أكاذيبهم. قط سمرة النائم واستخفاف المشائم ، وإنما تحدث بها كما تحدث بصحة من الطعام الشهى لم يتبعها الطامى .

وأما عن هام فقد ركز المؤلف في سبيل بناء ذهنيتها - على إيضاح أبرز المعالم المكونة لتلك الذهنية وهي :

١ - الشك :

فالبطل في الرواية لا يبدو أنه سهل الاقتناع ، وليس ميسور الاطمئنان إلى اليقين وهذا ناشئ من غلبة الفكرة لديه على ما عدلها ، لذا كان ذاتها نزاعا إلى الشك في كل شيء حتى ليكاد يكون الشك هو البطل الحقيقي ، لاهام ، وقد وصلت شكوك البطل في مسارة هذا جملة - وقد ضرب موعدا للفتاها : (١٨) ينساق بغير وعى ولا إرادة إلى اجتناب الموعد والفرار من المنزل والمزح بكل إغراء وتشويق ينبعث في أعماق حبه من شيطان ذلك الشغب القديم .

يقول العقاد في تصويره لهله الشكوك : (١٩) « كانت شكوكا مرة لا تفصل مراتها كل أنهار الأرض ، وكل

حلاوات الحياة ، كانت كأنها جدران سجن مظلم ينطبق رويدا رويدا ، ولا يزال ينطبق وينسطبق حتى لا متنفس ولا مهرب ولا قرار .

٢ - الذكاء :

كذلك شكل الذكاء معلما بارزا من معالم شخصية البطل في الرواية ، والذكاء - كما عرقه سيرمان (٢٠) - هو القدرة على إدراك العلاقات وخاصة العلاقات الصعبة والخفية ، ومن أبعاده النفسية - كما ذهب إلى ذلك ستودارد - مقارسة الاندفاع العاطفي ، وهذا ما تجل بوضوح في حرص البطل على أن تكون علاقته بالبطلة علاقة لها شكل الحب الذي تستطع فيه الأفكار والأرواح ولكنه لا ينتج أبدا العاطفة العميقة الطاغية التي تفرق أصحابها وتحلهم رمادا أو تتركهم حطاما ، لا يقوى على شيء... الحب الذي يسمع المحب خلاله بأن حبيته مضطربة بأسخر فلا يتهرب أو يجمري إلى السلاحي ، بل يلجأ إلى الخلطة والمؤامرة ليعلم الرقيب ، ويسعى إلى اقتناص الأخير .

٣ - الإحجاب بالنفس والغرور :

إن هام - في رأى نفسه شخص عظيم ، ويمكن سارة منه يبنى أن يكون عند قديمه ، ومن هنا كان تصوير المؤلف له بقوله (٢١) « ولم يكن مخلوعا بهذا الضرب من الغرور ، لأنه موكول إلى ضروب أخرى من غرور النفس ، مطبوع على ألا يعلق قيمته في معارض الفخر والمباهاة على رأى إنسان من النساء أو من الرجال ، ولا شك أن إعجاب البطل بنفسه قد أثر على سلوكه في الرواية ، إذ جملة هذا الإعجاب يبدو في غير موضع ثقل الظل ، كما جملة يبدو مفعولا من حبيته إلى الحد الذي يصبح فيه مراقبا لها ناقلا لتصرفاتها ، بدلا من أن يلعب وإليها الدور الذي تفرضه عليها طبيعة الموضوع .

ولعل أظهر موقف تتجلى فيه هله الظاهرة ما نجده في واقعة الفضيحة التي أوشكت أن تهدم سارة إذ خرجت وهمام لتتزه في إحدى العربات فهاجها رجال البوليس ، وأوشكو أن يقتادوها إلى المخفر - لولا أن اقتنعا هام بحكمتهم وصوبا به إذ ذاك (٢٢) تطامنت في حضنة تظامن الفرخ في حضن أبيه ، وهمت تحت أذنه وهي تسمع خلداه بخلة :

وما أسعدني بجوارك ، سيلي ومولاى . . .

ومن مظاهر إعجاب البطل بنفسه كذلك رغبته أحيانا في التمييز عن ذاته بإحجام معلومات وآراء لا تتقدم الموضوع ، وإن كانت تنفس عنه وهو وترثعه ، من ذلك . على سبيل المثال - إقحامه لشربهور وفلسفته في سياق حديثه عن المطبخ (٣٧) . . . وإقحامه للشاعر « هين » ورأيه في المرأة المتسلطة على الأدب في سياق الحديث ذاته (٣٨) .

٤ - الاستقصاء والتحليل :

يكاد هذا الملحم يستغرق الجانب الأكبر من ذهنية البطل ، وهو يبدو في كل ما يعرض للبطل من ظواهر حتى يوشك أن يكون أخص خصائصه في الرواية ، فما من هامة تعن له إلا ويعمل فيها ذهنه ويتناولها بالتحليل والتشقيق ، وهذا واضح من قول المؤلف عنه (٣٩) : قالت سارة يوما بعد ما استعادت شرح فلسفة الدومنية للمرأة الخامسة أو السادسة أو السابعة - أو ما تستمع بشئ - إلا أن تكون له فلسفة ؟ قال : بل أنا استمع بالشئ ثم أبحث عن فلسفته كيما أجعل الشارب الكأس في جميع جوانب فمه وفوائه ، كي لا يبقى جانب من النفس لا يأخذ نصيبه من متاعه فأجسه وأعمله وأذكره وأفكر فيه واستقصى معناه . .

وفي مجال التطبيق نراه يستقصي أحوال الأثني (٤٠) و يراقبها في نفسها ويراقبها في نفسه : كان يرى المرأة المرححة الطروب وهي تلهو وتمتث ، ويرى المرأة الكسيرة المطراو وهي تلتصم الأسان والعزراء ، ويرى الإنسانية الفطرية وهي تطيع الغريزة وتلبس دوزخا على مسرح الطبيعة بين نباتها وحيوانها . . . وكانها وأهلها ، ويرى المرأة الذكية وهي تقرأ الشعر وتتقد الصور المتحركة ، ويرى المرأة العصرية وهي تتقلب امرأة أجليل الغابر في ميدان ، وتخصف لها وتتهزم أمامها في ميدان ، ويرى من وراء ذلك جميعه وفي خلال ذلك جميعه المرأة الخائفة التي لا تتحسول ولا تتبدل ، والأثني السرمدي التي يسميها من الذكر الحماية والجاه . . . وبعد كل شيء ، ولا يهينها العقل والرجحان والفضائل والنائب إلا لأنها وجه من وجوه الحماية والجاه . .

وهو في أثناء استقصائه للظاهرة التي تعن له يكثر أحيانا من الإسالة ويخلق الاحتمالات الكثيرة بغية الإحاطة بكل جوانب الموضوع ، فحين عاد إلى المنزل بعد أن مكث خارجا ثلاث ساعات - تراه يصور حيرته بقوله (٣١) « هل حضرت في الساعة الخامسة ؟ أو حضرت قبلها أو بعدها ؟ وماذا قالت حين علمت بخروجه ؟ وما بدا هل وجهها وهي تصدم بيده القابلة ؟ وإذا كانت لم تحضر فيا الذي عاقها عن موعدها ؟ ولماذا ضربت ذلك الموعد بانتظارها ؟ هل ضربت وهي تتوى أن تخلفه من اللحظة الأولى أو طرأ الحائل بعد ذلك على الرغم منها ؟ .

وحين يعرض لشكه في البسطة يعقد مقارنة بين حالة الأب المستريب الذي يشك أفعج الشك في وليد منسوب إليه ، وفي أثناء ذلك يسأل : (٣٢) « هل هو ابته أو هو ابن غيره ؟ ومن هو ذلك الطفل الصغير الذي يتقاضاه حقوق البنته على الأباء ، ؟ هل رمز الحب والمطف والصدق والوفاء ، أو هو رمز الخداع والخيانة والاستغلال ، أو الاحتقار ؟ هل هو مخدوع في صفقة عليه أو هو مخدوع في نفوره منه ؟ وكيف يفصل في هذين الخداعين ؟ وكيف يطبق الصبر على واحد منهما ، وكلاهما لا يطلق إلا ؟

تلك أبرز المقومات التي ركز عليها المقاد في بنائه لشخصيته ساره وهام ، والتي من خلالها كان الصراع وكانت الأحداث . وقد جسدها لنا المؤلف تارة عن طريق السرد ، وتارة أخرى عن طريق الحوار ، وإن كانت هناك وسائل أخرى غيرها (٣٣) .

والمقاد في رسمة لشخصيات أبطاله لم يكن يلقي القول على عواهنه وإنما كان يجمل ويعمل منطقا في ذلك من أصول نفسية ، فتراه يربط بين الشخصية وسماتها وفقا لنوع الخصائص السلوكية ، فهو مثلا حين صور البسطة مبتذلة ، تسعى إلى شهوة الجسد في كثير من النتائج ، محبة للثرثرة والجدل والغلبة في المناقشة ، مولعة بالفلش وأحاديث الأكاذيب ، أرجع ذلك إلى عدم زواجها بقوله (٣٤) « أكبر الظن أن الفتاة على ما بها من جوح وشطط كانت وشيكة أن تستقيم وتزكن أو زوقت زوجا يوائم شوقها إلى الرجولة ويغلق عليها منافذ الغواية ، ولكنها خابت في الزواج فشقت » .

ويكرر المقاد ذلك في موضوع آخر فيقول (٣٥) « إنها لو سقت إلى الخارج يجلا عينها ويحقق معنى الرجولة في رأيها وعاطفتها لا ستقرت بعض الاستقرار وقعت بعض القناعة ، ولكنها أخطأت حظها من الزوج ومرت بفراق قلبها فلم تملأ الدنيا ، والتست لقلبها وحده جميع الأعداء » .

وحين صورها منقبة ، عزأ ذلك عندها إلى جوح الشباب أو على حد تعبيره (٣٦) : « إلى الفتوة الحية التي تحبس في محابس الأفكار والعادات والتقاليد ، فهي أبدا في أيدى العواطف والنوازع كمنجية الخلق الهياة للصراع والتركيب في كل ساعة » .

وحين جعل البطل صادقا في شكره تجاه البسطة بنى هذا الصدق لديه على الملاحظة والاستقراء أو على طبيعته النزاعة إلى التحليل ، يقول (٣٧) : « وإذا كانت بعض الشوك في العشق من وسواس الأوهام فها لا نزاع فيه أن العاشق أصدق الناس في شكوكه حين يبينها على أسباب صحيحة أو حقائق ملموسة » .

وحين صور البطل معجبا بنفسه أجاد ذلك الإعجاب إلى طبع فيه (٣٨) « فيجب مطبوع على ألا يعلق قيمته في معارض الفكر والمباهاة على رأى إنسان من النساء أو من الرجال » .

وكاتبنا في ربطه الشخصية وسماتها وفقا لنوع الخصائص السلوكية إنما ينطلق من إدراكه للعلاقة بين التكوين البيولوجي والنفس والاجتماعي ومما لذلك من أثر على تشكيل الشخصية ، ومعروف أن هذه المسألة من المسائل الرئيسية في مذهب التحليل النفسي ، يؤكد ذلك ما رواه فروم (٣٩) : « أحد أقطاب التحليل النفسي المعاصر - في بحثه من أن شخصية الفرد هي نتاج لتفاعل العوامل البيولوجية والنفسية والاجتماعية فالفرد ليس كائنات منزلا ، بل إنه يحتاج إلى الآخرين لإشباع حاجاته المتعددة ولتحقيق الطمأنينة والأمن ليؤكد استمراره والحاجة إلى الآخرين تجربة يتماثلها كل إنسان لعجزه عن الاعتماد على نفسه وشعوره بالخطر في وحدته وإشباع حاجاته الأساسية ، فالحاجة إلى الانتباه والارتباط بالآخرين هي حاجات حيوية وهامة عند الإنسان لأنها تنمى إحساسه

بذاته وتشعر بوجوده الإنساني ، فصلقات الإنسان مع الآخرين والحاجة إلى الارتباط هي علاقات ديناميكية تتغير بتغير المجتمع من حيث أن المجتمع يمارس سلطته لكبت دوافع الفرد ، أو يسمح له بإشباع معين حسب ما تقتضيه طبيعة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الأفراد ، وما أن الإنسان لا يستطيع أن ينسلخ عن الظروف الاجتماعية التي تحيط به فهو يعاني من الازدواجية بين الميل الاجتماعي والمطالب البيولوجية .

والعقاد في تحليله النفسي تارة يطلق من شخصية البطل فيأت هذا التحليل على لسان هام ، وتارة أخرى يطلق من شخصيته هو فيكون هو المحلل ، وفي كلا الحالتين نجد تحليلا عميقا يستقصى الظاهرة من جميع جوانبها حتى يكاد لا يترك فيها بقية تأمل على سبيل المثال - كيف يحلل شعور البطل في الدقائق القليلة التي تسبق لقاءه بساره ، وكيف أن الحب تنتابه وساوس يكون بها لها خوصا من عدم حضور الحبيبة في الموعد المحدد ، وأنه لا قرار له إلا إذا اتحدت عيناه برؤية هذه الحبيبة ، يقول: (٤١) « كانت الساعة الخامسة كأنها علاقة موسومة في مدار الفلك بالشهب والكواكب والمسالات ، وكان صاحبنا يتعجل الوقت قبل حلولها بربع ساعة فيلتزم مكانه وراء النافذة لينظر من نقوها إلى متعطف الطريق حيث يلوح القادم أول ما يقبل على الدار ، وكثيرا ما كانت الغيوم تكفهر والغيوث تنهمر والهواء يعصف باردا قارسا في صباره الشتاء ، وصاحبنا واقف وراء النافذة قبل الموعد بربع ساعة يوشك وهو وراء منقبض الصدر غاثم الخاطر أن يأس من وصول صاحبنتا في موعدها ، ولما العنر كل العذر إذا هي تأخرت ساعات أو عدلت عن الخروج طول ذلك اليوم . . . لا يزال في مرقبه نباحا لهذا الؤوسا لحة بعد لحة كان الزمن قد استحالت إلى أجزاء تعد بالملايين وملايين للملايين لا يستين دقيقة في الساعة وستين ثانية في الدقيقة ! وكلما تقدم جزء من هذه الملايين تضاعف الرجل وتضاعف الخلد واختلجته الهواجس المثيرة كما تختلج الذرات في قارورة يبرمجها الشلال الدافئ أصنف ارتجاج . . . وإنه ليحيط النظر إلى الطريق حتى يعتريه شبه غيبوبة لا يحقق الناظر فيها ما يراه تحت عينيه ، فما رآها مرة

بعد هذا الانتظار تهل من مطلع الطريق إلا كما يرجع إلى النائم صحوه أو كما يرجع إلى المذهول رشاده .

ونستمع إليه يحلل نفسية المرأة وبواعث إعجابها بالرجال ، تلك البواعث التي يخفى بطبيعتها على النظرة الخارجية العابرة (٤٢) : « والرجل الخبير بالنساء يشبع متين فيزهده فيهن ، ولا يتهالك عليهن . . . غيلا أحست المرأة بالفقور في الطلب والمغازلة خشيت أن تكون هي المعيبة للمجفوة في نظره بالقياس إلى من عرف من النساء ، ولم تنهه في ذوقه ، بل اتهمت نفسها في جمالها وجاذبيتها كما هو دأب المرأة من سوء الظن بنفسها أمام الرجال ، ونشأت عندها الرغبة في اجتذابه واستطلاع رأيه ، واستسلمت له في سهولة وطوعية لملهما أن الحيلة معه لا تخفى عليه .

وهناك مثال آخر يحلل فيه العقاد نفسية المحب في أخرج اللحظات عندما يغضب من محبوبه أو يغضب محبوبه فيؤاخذها على اللقاء ليعطيها أوراقها وصورها وذكرياتها ، ويسترد منها أوراقه وصوره وذكرياته ثم يفترق كل منها في طريقه إلى حيث ينبغي شحائها وتخفي من حوائه ، وتلحم من خلال التحليل فهم العقاد للصرامات السيكولوجية حينما تشعر الشخصية بالقلق نتيجة عدم توافقه في المجال العاطفي ، ومن ثم تنزع منزعا انزعاليا أو ما يسمى في التحليل النفسي باغتراب الشخصية (٤٣) يقول: « وقبل الموعد بساعة أخذ في جميع تلك الأوراق ومراجعتها ليعلم منها ما هو مطلوب وذوئال ، وما هو مهمل ومطروح ، فيأله كم تبلغ الورقة الخفيفة من فقر وفداحة ! وكما تختلف المعايير والأحجام في موازين الأكف والأذهان : لقد كانت الرسائل والصور والمدايا كلها لا تملأ حقبة صغيرة تحمّلها اليد الواحدة ولكنه كان يحمل الورقة منها وكأشما يزحزح جيلا واسعا يثل السواعد والأقدام دون صخرة واحدة من صخورها .

ومشى إلى الموعد مشية لا اختيار فيها ولا إكراه ! مشية الرجل الذي يسمى بقدميه إلى غرفة الجراحة ليترى عضوا من أعضائه غير آمن أن يكون في بتره الموت . . . وسبقه إلى الموعد فانتظرها دقائق معدودات وألحقت له كأنها آياد ، ولكنه في الواقع كان لا يتمتع لها القوات .

ثم أقبلت في ثوبها العنسا وطربها المشتهة ! ونظرت إليه . . . إنهما اتفقا على اللقاء لحظة في مفترق الطريق يأخذ منها ويعطيها ولا حاجة بهما إلى مراجعة . . . أخذ منها وأعطاهما ، وسلم لم تحبه أو سلمت لم يبعها أونسيا السلام والوداع معا ، لا يذكر ، واقتربا في طريقين متبايرين .

يمثل هذا البناء ، وذلك العمق في تناول مضى العقاد في تحليل شخصيات أبطاله حتى تكاد تدخل روايته بهذا في باب القصص التحليلية ، فهل كان سابقا في هذا المجال ؟ الحق أن العقاد - وإن كان قد قطع شوطا بعيدا في ضمصار التحليل النفسي لم يكن السابق إلى ذلك في القصة المعاصرة ، وذلك على نقض ما ذهب إليه أحد الدارسين من قبل بقوله: (٤٤) « ما أشبه العقاد في روايته صارة بموقف دوستوفسكي في القصة الروسية مع الفارق ، فالعقاد بالنسبة لسارة قد حاول أن يعطينا نوعا من الكتابة الذاتية لم تتوافر من قبل . . . فهو لا شك يعتبر رائدا للقصة النفسية المعاصرة التي ينبغي أن تدرس في جامعاتنا على أساس أنها مرحلة من مراحل القصة العربية بشكل عام .

فالباحث في تاريخ الرواية العربية يجد أن هناك محاولات سبقت العقاد وتمثلت في رواية « إبراهيم الكاتب » للملازم ، أتجه فيها مؤلفها إلى التحليل الاجتماعي لا التحليل النفسي ، وفي مقدمة هذا الجليل تسويق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ - فإن من الجدي هنا أن نقد مقارنة بين مسلك كل منهما في بناء الرواية لئلا نرى أيها له فضل السبق في مجال التحليل .

أما الملازم فهو في رواية إبراهيم الكاتب وكذلك في قصصه (٤٥) « يستمد من بيئة محلا شخصيات قصصه وأبطالها لتحليلها نفسيا واسعا باسما في هذا التحليل وصف علاقات الرجل بالمرأة خلال أحداثها وتجارب يومية . وهو يتأثر في ذلك بالقصص الأوربي الواقعي التحليل كما قرأه في الأدب الغربي المختلفة ، وما ينعج فيه الكتاب منبهجا نفسيا يجللون فيه الشعور وما وراء الشعور وما يصيب الإنسان أحيانا من عقد نفسية تكمن في أطوار قلبه .

وأما العقاد فقد عمد هو الآخر إلى تحليل شخصيات أبطاله تحليلًا نفسيًا واسعًا، استطاع من خلاله أن يسبر غور تلك الشخصيات وأن يكشف العالم الجرداني في مجالات العاطفة بما فيه من مفارقات الأزمنة واختلاف الطبائع، وهو في ذلك متأثر بكتابات الغرب الذين قرأ لهم، لا سيما الكاتب الفرنسي بول بورجيه أحد رواد المذهب النفسي في القصة المعاصرة كما سبق أن أشرنا من قبل .

والمازني يشير في مقدمة رواية إبراهيم الكاتب إلى المنهج الذي سلكه في بنائها فيقول^(٤٨) : «إنها فوق استيفائها كل ما يجعل الأدب ساميًا تكاد تكون بحثًا سيكولوجيًا يعرض بالتحليل لمشكلة الحب الأبدية .

ويسلك العقاد نفس المسلك في تقديمه لرواية سارة فيقول^(٤٩) : « نويت أن أكتب قصة سارة لأبها تجربة نفسية لابد أن تكون في يوم من الأيام وإن كنت قبل كتابتها قد أرجأتها من حين إلى حين متخيرًا للوقت ، ملاحظًا ما تنفضه دواعي التفضيل والإجمال ، ثم شرعت في كتابتها لأن جملة الدنيا ، التي تصورها دار الهللا قد اقترحت على الكتابة في موضوع يقارب هذا الموضوع فنشرت فيها ثلاثة فصول على ما أذكر ثم عاقني عن مواصلة الكتابة عائق عارض فأسكتت إلى أجل ، ثم فرغت لإتمامها بعد برهة فأنقمتها على الصورة التي ظهرت في تحليليها **روائيًا كما يشاء من يشاء** .

وإذا جئنا إلى التطبيق وجدنا المازني يبدأ قصته « شوشو » وصفاً بيز ملامحها الجسمية والنفسية فيقول : « شوشو فتاة يقول لك جسمها إنها نازعت التاسعة عشرة ، ويشهد حديثها وحركاتها أنها لم تجاوز السابعة عشر ، وهي ذات قامه معتدلة ووجه غض ، ووجه صبيح متأنق ، ترتاح العين إلى النظر إلى مفاصل جملة ، وتشغل بوقعها مجتمعة عن التعلق بواحد منها على الخصوص . وقد قضت الشطر الأول من عمرها في عزلة ، فلما أتبع لها فيها أن تخالط الرجال إلا أن يكونوا من ذوي قربانها في الأذن ، فلم تألف أذنًا عبارات الإعجاب بحسبها ، وبقيت نفسها مرسلة على سجيئتها ، وخلا كل ما فيها ولها من ذلك التعمل الذي يدرب الفتاة عليه تنبه الشعور

بنفسها وتوقعها من المجلس أن تأخذها عنه من قرحها إلى قدمها وأن تحس محاسنها وتنفذها ، وقد انفردت حينها بجزية هي أن من يراها لا يحتاج أن يندوها أو يتغلب لحظة إلى سواها ففيها يجتلي نفسها وروحها وطبيعتها وجمالها مركزًا ، وهما سوداوان غير أنه سودا فيه من العمق أكثر مما عاينه من الالتصاق ، تحلق فيه تحديقك في بشر ، ولا تنزوي إليه كما تنزوي إلى رسم » .

تلك صورة حية تامة للملامح الجسدية والقصائد النفسية ، ويستمرس المازني في بيان ذلك فيقول : « ومن القنيتان من لا يظن المرء إليها على فرط حسنها لأول وهلة ، ولكن صليحتها هذه كانت من قوة الجذب بحيث لا يسلمك إلا أن تحس وجودها وتشعر بما تقيضه حولها ولا تكاد تجلس إليها خس دقائق حتى تلم بما فطرت عليه من جرة الجنان الذي لا يدري أن في الدنيا ما يفتي ، ومن حرارة النفس الغريرة التي لم يصدنها من التجارب ما يطفئها ، ومن غضة السروح التي لا يتغلبها الحاح اللحم . ويعرف من يعرفها أن لها أسرارًا تبول فيها كالظمأى إلى مجهول أو كالتى تتعجب في صبرها خواطر وأحاساسات هي أغص من أن تولى الكشف عنها عبارة أو أوجع من أن تره عنها دمة ، ولم تكن كذلك الآن في هذه الفترة التي زخرت فيها تيارات حياتها والتي تحصها بالذكر ! » .

وواضح أن المازني يحاول منذ السطور الأولى من قصته أن يحلل الصفات النفسية للأشخاص وما يرتبط من تعبيرات الجسد ، وهو يعمد إلى التفصيل في ذلك مستطردًا إلى تعليقات ومقابلات من شأنها أن تضعف الحركة في القصة . وعلى نفس الوتيرة كذلك مضى العقاد في تصويره لشخصية سارة فركز على ملامحها الجسدية والنفسية تحليلًا وربطًا ذلك بسلوك الشخصية ، يقول^(٥٠) : « هي : جميلة : جميلة لامراء ، ليست أجمل من رأى همام في حياته ولا أجمل من رأى في أيام فتنته وشغفه ، ولكنها جميلة جمالًا لا يختلط بغيره من ملامح النساء ...

لونها كلون الشهد المصفى .. وعيناهما نسجلان وطفاوان تحفسيان الأسرار يتخطاها من يراها على عجل ، ثم يعود مفكرًا أنه قد غلط شيئا لا يفات فليست من الروعة بحيث تنسرك على التحديق إليها ، وليست من سهولة

الرأى بحيث ترسلك ناجيًا في سبيلك . . وكان همام يسمع منها ما قل أن تفهم امرأة وإن شعرت به ، وقل أن تقول وإن فهمته وقل أن تحسن التعبير عنه وإن أرادت أن تقولته ، إذ المصعد في المرأة أنها تشعر ولا تفهم شعورها أو أنها تفهمه ولا تعتمد على الصراحة فيه ، أو أنها تعتمد على الصراحة فيه ولكنها لا تحسن التعبير » .

ولا يخفى أن بطل الرواية في إبراهيم الكاتب هو المازني نفسه^(٥١) ومن خلاله يحلل المؤلف شخصيات الرواية ، «^(٥٢) وقد استغله المازني لا استعراض آرائه ومعلوماته ، وفرض هذه الآراء والمعلومات بمناسباته ومناسبة ، وكثيرا ما تكون هذه الآراء مفروضة على جو الرواية ودخيلة على الموقف الذي يصوره مما يجمد حركة الأطفال في كثير من المواقف الحساسة التي كانت بطبيعتها تحتاج إلى السلوك والحركة ولا مانع عند المازني من أن يناقش البطل « شوشو » الفتاة المثلثة بالبحرية والإثارة عن « نيتشه » .

كذلك لا يخفى أن بطل رواية سارة هو العقاد نفسه وإن غير اسمه إلى همام^(٥٣) ، وأن العقاد في روايته قد اتبع أسلوب المحلل النفسي الذي يحكم على الظاهرة والسلوك قبل تقديمها ، ويعلق عليها ويقدم استنتاجاته والغوايين التي تتحكم في سلوك أبطاله ولأن التجربة تجربته هو فإتينا نراه كثيرا ما يفرض نفسه على جو الرواية وسارها فيتدخل تدخلًا مباشرًا حينًا ، ويستطرد بذكر أفكار وأحكام حينًا آخر ، مما جعل الأحداث والشخصيات بعيدة عن التطور والنمو المطلوبين في الأعمال الروائية ، ولا مانع عنده من أن يناقش سارة عن الشاعر « هين » وأن يقدم اسم شوبنوفي مسألة المطبخ .

وإذا كان العقاد قد حلل نفسيات أبطاله ، لا سيما ساره التي أنفق جهدا كبيرا في رسمه لشخصيتها — من خلال الانكناز تارة على أسلوب السرد ، وتارة أخرى على أسلوب الحوار ، فإن المازني قد سبقه إلى نفس التكنيك ، فبالإضافة إلى ما استخدمه من سرد في تحليله لشخصية شوشو على سبيل المثال — استخدم أيضا الحوار في سير العالم الداخلي لهذه الشخصية ، وذلك كما في قوله — على سبيل المثال عن لقاء بين إبراهيم وشوشو أثناء وجوده في القرية : «^(٥٤)

و اسمعى يا شوشو . إن الواحد ممكن تكون طفلة وتدعى لنفسها مع ذلك قدرة الأنبياء وميزة الرسل . إن
قالت مقاطعة : « لا أفهم » .

قال : « لست وحيدك لا تفهمين » ، إن كل امرأة مثلك لا تستطيع أن تخرج من خصوصها إلى العموم ، إن قلب الواحد ممكن يلقى عطفاً مريثياً للألم الفردى ولكنه يعجز عن أن يعمل عطفه أو إحساسه على العموم عموماً شاملاً للألم الحياة ... فانبست وهزت رأسها ، وقالت بلهجة مبطنة بالسخر :
— صدقن إن أعطف عليك .
فقال ولم يلتفت إلى سخرها :

— إن الجنس الإنسان معناه فيها تعلم المرأة ، هذا الطفل المعين ، أو هذا الرجل المعين ، الذى لعلها أبصرته واقفاً إلى جانب الباب ينتظر في البرد أو تحت الشمس مثلاً . إن المرأة عاجزة عن الإحساس بالألام العامة عموماً لا تستطيع أن تراها هذه هي الدنيا نصف عاه ، نصف مستوحشة ، تصرخ شرقاً وغرباً ، وقد أجبتها الألم والخطيئة أيضاً ، فهل ثم امرأة واحدة يشعب وجهها إذ ترى هذا التمر العالمي يزع قصه ؟ هل تكف واحدة ممكن عن نظم المقدود وتطريز الثياب من فرط إحساسها بجملة هذا الألم العالمي ؟ أنفى دعمة واحدة أراقتها امرأة ، لأن الدنيا جنت ليس من يتيكمن من ترى أن تتيكمن من أجل هذا عمل كثيرة دموعك وسهولة إسباها ! إنك لا تتيكمن إلا لما تعرفن ، وأنتن معلورات . طفل مريض تلمسه المرأة بأصابعها فتحن ما به من الحمى فتهمز الدموع ؟ ولكن مليوناً يمرضون ، أه هذا شيء آخر ...

من ذلك كله ومن غيره يتضح لنا أن العقاد في تحليله لشخصيات روايته منطلقاً من أصول نفسية لم يكن سابقاً في هذا المجال بعد ما تبين لنا ما كان من أمر المازن قبله ، ومن ثم يصبح من الصعب أن يحكم الباحث برأيه لتجليل النفس في القصة العربية المعاصرة .

الهوامش :

١ - سامح كرم - ماذا يبقى من العقاد ؟ -

- دار القلم - بيروت ٥ . ت ص ١٤ - ٢٨ - سارة ١٣٠ .
- ١٥ .
- ٢ - جريدة الشعب - عدد يوليو ١٩٥٨ .
- ٣ - جريدة الأخبار ٧/٧ ١٩٥٨ .
- ٤ - مجلة قافلة الزيت عدد مارس ١٩٦١ .
- ٥ - فيصل عباس - الشخصية في ضوء التحليل النفسي - دار المسيرة بيروت د . ت ص ٦ .
- ٧ - جميل بنية ١٩٤٤ ص ٨ .
- ٨ - محمد طاهر الجبلاوي - من ذكريات في صحبة العقاد - الأنجلو المصرية ص ١٨ .
- ٩ - عباسي عمود العقاد - سارة - دار المعارف ص ٦٢ - ٦٣ .
- ١٠ - سارة ص ٣٣ .
- ١١ - عباس عمود العقاد - ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي ١٩٥٤ ص ٩ .
- ١٢ - عبد المحسن طه بدر - تطور الرواية العربية الحديثة - دار المعارف طبعة رابعة ص ٣٦٥ .
- ١٣ - المرجع السابق ص ٣٧٢ ، وانتظر ما كتبه أحمد هيكل - الأدب القصصي والسرقي في مصر - دار المعارف طبعة رابعة ١٩٨٣ ص ١٦٨ وما كتبه علي السراي - دراسات في الرواية المصرية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ٥٥ .
- ١٤ - سارة ص ٨٩ .
- ١٥ - سارة ص ٣٢ .
- ١٦ - سارة ص ٨٨ .
- ١٧ - سارة ص ٩١ .
- ١٨ - سارة ص ٨٩ .
- ١٩ - سارة ١٠٥ .
- ٢٠ - سارة ص ٩٨ - ١٠٠ .
- ٢١ - سارة ص ٣١ .
- ٢٢ - جمال عبد الحميد جابر - الذكاء ومقاييسه - دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ٤٠ ، وانتظر : فؤاد البهي السيد - الذكاء - دار الفكر العربي ١٩٧٦ ص ٢٠١ .
- ٢٣ - سارة ص ١٥٣ .
- ٢٤ - سارة ص ١٤٦ .
- ٢٥ - سارة ص ١٢٩ .

- ٢٦ - سارة ص ٣٣ .
- ٢٧ - سارة ص ٣٤ .
- ٢٨ - سارة ص ٣٥ .
- ٢٩ - سارة ص ٣٦ .
- ٣٠ - سارة ص ٣٧ .
- ٣١ - سارة ص ٣٨ .
- ٣٢ - سارة ص ٣٩ .
- ٣٣ - سارة ص ٤٠ .
- ٣٤ - سارة ص ٤١ .
- ٣٥ - سارة ص ٤٢ .
- ٣٦ - سارة ص ٤٣ .
- ٣٧ - سارة ص ٤٤ .
- ٣٨ - سارة ص ٤٥ .
- ٣٩ - سارة ص ٤٦ .
- ٤٠ - سارة ص ٤٧ .
- ٤١ - سارة ص ٤٨ .
- ٤٢ - سارة ص ٤٩ .
- ٤٣ - سارة ص ٥٠ .
- ٤٤ - سارة ص ٥١ .
- ٤٥ - سارة ص ٥٢ .
- ٤٦ - سارة ص ٥٣ .
- ٤٧ - سارة ص ٥٤ .
- ٤٨ - سارة ص ٥٥ .
- ٤٩ - سارة ص ٥٦ .
- ٥٠ - سارة ص ٥٧ .
- ٥١ - سارة ص ٥٨ .
- ٥٢ - سارة ص ٥٩ .
- ٥٣ - سارة ص ٦٠ .
- ٥٤ - سارة ص ٦١ .
- ٥٥ - سارة ص ٦٢ .
- ٥٦ - سارة ص ٦٣ .
- ٥٧ - سارة ص ٦٤ .
- ٥٨ - سارة ص ٦٥ .
- ٥٩ - سارة ص ٦٦ .
- ٦٠ - سارة ص ٦٧ .
- ٦١ - سارة ص ٦٨ .
- ٦٢ - سارة ص ٦٩ .
- ٦٣ - سارة ص ٧٠ .
- ٦٤ - سارة ص ٧١ .
- ٦٥ - سارة ص ٧٢ .
- ٦٦ - سارة ص ٧٣ .
- ٦٧ - سارة ص ٧٤ .
- ٦٨ - سارة ص ٧٥ .
- ٦٩ - سارة ص ٧٦ .
- ٧٠ - سارة ص ٧٧ .
- ٧١ - سارة ص ٧٨ .
- ٧٢ - سارة ص ٧٩ .
- ٧٣ - سارة ص ٨٠ .
- ٧٤ - سارة ص ٨١ .
- ٧٥ - سارة ص ٨٢ .
- ٧٦ - سارة ص ٨٣ .
- ٧٧ - سارة ص ٨٤ .
- ٧٨ - سارة ص ٨٥ .
- ٧٩ - سارة ص ٨٦ .
- ٨٠ - سارة ص ٨٧ .
- ٨١ - سارة ص ٨٨ .
- ٨٢ - سارة ص ٨٩ .
- ٨٣ - سارة ص ٩٠ .
- ٨٤ - سارة ص ٩١ .
- ٨٥ - سارة ص ٩٢ .
- ٨٦ - سارة ص ٩٣ .
- ٨٧ - سارة ص ٩٤ .
- ٨٨ - سارة ص ٩٥ .
- ٨٩ - سارة ص ٩٦ .
- ٩٠ - سارة ص ٩٧ .
- ٩١ - سارة ص ٩٨ .
- ٩٢ - سارة ص ٩٩ .
- ٩٣ - سارة ص ١٠٠ .
- ٩٤ - سارة ص ١٠١ .
- ٩٥ - سارة ص ١٠٢ .
- ٩٦ - سارة ص ١٠٣ .
- ٩٧ - سارة ص ١٠٤ .
- ٩٨ - سارة ص ١٠٥ .
- ٩٩ - سارة ص ١٠٦ .
- ١٠٠ - سارة ص ١٠٧ .
- ١٠١ - سارة ص ١٠٨ .
- ١٠٢ - سارة ص ١٠٩ .
- ١٠٣ - سارة ص ١١٠ .
- ١٠٤ - سارة ص ١١١ .
- ١٠٥ - سارة ص ١١٢ .
- ١٠٦ - سارة ص ١١٣ .
- ١٠٧ - سارة ص ١١٤ .
- ١٠٨ - سارة ص ١١٥ .
- ١٠٩ - سارة ص ١١٦ .
- ١١٠ - سارة ص ١١٧ .
- ١١١ - سارة ص ١١٨ .
- ١١٢ - سارة ص ١١٩ .
- ١١٣ - سارة ص ١٢٠ .
- ١١٤ - سارة ص ١٢١ .
- ١١٥ - سارة ص ١٢٢ .
- ١١٦ - سارة ص ١٢٣ .
- ١١٧ - سارة ص ١٢٤ .
- ١١٨ - سارة ص ١٢٥ .
- ١١٩ - سارة ص ١٢٦ .
- ١٢٠ - سارة ص ١٢٧ .
- ١٢١ - سارة ص ١٢٨ .
- ١٢٢ - سارة ص ١٢٩ .
- ١٢٣ - سارة ص ١٣٠ .
- ١٢٤ - سارة ص ١٣١ .
- ١٢٥ - سارة ص ١٣٢ .
- ١٢٦ - سارة ص ١٣٣ .
- ١٢٧ - سارة ص ١٣٤ .
- ١٢٨ - سارة ص ١٣٥ .
- ١٢٩ - سارة ص ١٣٦ .
- ١٣٠ - سارة ص ١٣٧ .
- ١٣١ - سارة ص ١٣٨ .
- ١٣٢ - سارة ص ١٣٩ .
- ١٣٣ - سارة ص ١٤٠ .
- ١٣٤ - سارة ص ١٤١ .
- ١٣٥ - سارة ص ١٤٢ .
- ١٣٦ - سارة ص ١٤٣ .
- ١٣٧ - سارة ص ١٤٤ .
- ١٣٨ - سارة ص ١٤٥ .
- ١٣٩ - سارة ص ١٤٦ .
- ١٤٠ - سارة ص ١٤٧ .
- ١٤١ - سارة ص ١٤٨ .
- ١٤٢ - سارة ص ١٤٩ .
- ١٤٣ - سارة ص ١٥٠ .
- ١٤٤ - سارة ص ١٥١ .
- ١٤٥ - سارة ص ١٥٢ .
- ١٤٦ - سارة ص ١٥٣ .
- ١٤٧ - سارة ص ١٥٤ .
- ١٤٨ - سارة ص ١٥٥ .
- ١٤٩ - سارة ص ١٥٦ .
- ١٥٠ - سارة ص ١٥٧ .
- ١٥١ - سارة ص ١٥٨ .
- ١٥٢ - سارة ص ١٥٩ .
- ١٥٣ - سارة ص ١٦٠ .
- ١٥٤ - سارة ص ١٦١ .
- ١٥٥ - سارة ص ١٦٢ .
- ١٥٦ - سارة ص ١٦٣ .
- ١٥٧ - سارة ص ١٦٤ .
- ١٥٨ - سارة ص ١٦٥ .
- ١٥٩ - سارة ص ١٦٦ .
- ١٦٠ - سارة ص ١٦٧ .
- ١٦١ - سارة ص ١٦٨ .
- ١٦٢ - سارة ص ١٦٩ .
- ١٦٣ - سارة ص ١٧٠ .
- ١٦٤ - سارة ص ١٧١ .
- ١٦٥ - سارة ص ١٧٢ .
- ١٦٦ - سارة ص ١٧٣ .
- ١٦٧ - سارة ص ١٧٤ .
- ١٦٨ - سارة ص ١٧٥ .
- ١٦٩ - سارة ص ١٧٦ .
- ١٧٠ - سارة ص ١٧٧ .
- ١٧١ - سارة ص ١٧٨ .
- ١٧٢ - سارة ص ١٧٩ .
- ١٧٣ - سارة ص ١٨٠ .
- ١٧٤ - سارة ص ١٨١ .
- ١٧٥ - سارة ص ١٨٢ .
- ١٧٦ - سارة ص ١٨٣ .
- ١٧٧ - سارة ص ١٨٤ .
- ١٧٨ - سارة ص ١٨٥ .
- ١٧٩ - سارة ص ١٨٦ .
- ١٨٠ - سارة ص ١٨٧ .
- ١٨١ - سارة ص ١٨٨ .
- ١٨٢ - سارة ص ١٨٩ .
- ١٨٣ - سارة ص ١٩٠ .
- ١٨٤ - سارة ص ١٩١ .
- ١٨٥ - سارة ص ١٩٢ .
- ١٨٦ - سارة ص ١٩٣ .
- ١٨٧ - سارة ص ١٩٤ .
- ١٨٨ - سارة ص ١٩٥ .
- ١٨٩ - سارة ص ١٩٦ .
- ١٩٠ - سارة ص ١٩٧ .
- ١٩١ - سارة ص ١٩٨ .
- ١٩٢ - سارة ص ١٩٩ .
- ١٩٣ - سارة ص ٢٠٠ .
- ١٩٤ - سارة ص ٢٠١ .
- ١٩٥ - سارة ص ٢٠٢ .
- ١٩٦ - سارة ص ٢٠٣ .
- ١٩٧ - سارة ص ٢٠٤ .
- ١٩٨ - سارة ص ٢٠٥ .
- ١٩٩ - سارة ص ٢٠٦ .
- ٢٠٠ - سارة ص ٢٠٧ .
- ٢٠١ - سارة ص ٢٠٨ .
- ٢٠٢ - سارة ص ٢٠٩ .
- ٢٠٣ - سارة ص ٢١٠ .
- ٢٠٤ - سارة ص ٢١١ .
- ٢٠٥ - سارة ص ٢١٢ .
- ٢٠٦ - سارة ص ٢١٣ .
- ٢٠٧ - سارة ص ٢١٤ .
- ٢٠٨ - سارة ص ٢١٥ .
- ٢٠٩ - سارة ص ٢١٦ .
- ٢١٠ - سارة ص ٢١٧ .
- ٢١١ - سارة ص ٢١٨ .
- ٢١٢ - سارة ص ٢١٩ .
- ٢١٣ - سارة ص ٢٢٠ .
- ٢١٤ - سارة ص ٢٢١ .
- ٢١٥ - سارة ص ٢٢٢ .
- ٢١٦ - سارة ص ٢٢٣ .
- ٢١٧ - سارة ص ٢٢٤ .
- ٢١٨ - سارة ص ٢٢٥ .
- ٢١٩ - سارة ص ٢٢٦ .
- ٢٢٠ - سارة ص ٢٢٧ .
- ٢٢١ - سارة ص ٢٢٨ .
- ٢٢٢ - سارة ص ٢٢٩ .
- ٢٢٣ - سارة ص ٢٣٠ .
- ٢٢٤ - سارة ص ٢٣١ .
- ٢٢٥ - سارة ص ٢٣٢ .
- ٢٢٦ - سارة ص ٢٣٣ .
- ٢٢٧ - سارة ص ٢٣٤ .
- ٢٢٨ - سارة ص ٢٣٥ .
- ٢٢٩ - سارة ص ٢٣٦ .
- ٢٣٠ - سارة ص ٢٣٧ .
- ٢٣١ - سارة ص ٢٣٨ .
- ٢٣٢ - سارة ص ٢٣٩ .
- ٢٣٣ - سارة ص ٢٤٠ .
- ٢٣٤ - سارة ص ٢٤١ .
- ٢٣٥ - سارة ص ٢٤٢ .
- ٢٣٦ - سارة ص ٢٤٣ .
- ٢٣٧ - سارة ص ٢٤٤ .
- ٢٣٨ - سارة ص ٢٤٥ .
- ٢٣٩ - سارة ص ٢٤٦ .
- ٢٤٠ - سارة ص ٢٤٧ .
- ٢٤١ - سارة ص ٢٤٨ .
- ٢٤٢ - سارة ص ٢٤٩ .
- ٢٤٣ - سارة ص ٢٥٠ .
- ٢٤٤ - سارة ص ٢٥١ .
- ٢٤٥ - سارة ص ٢٥٢ .
- ٢٤٦ - سارة ص ٢٥٣ .
- ٢٤٧ - سارة ص ٢٥٤ .
- ٢٤٨ - سارة ص ٢٥٥ .
- ٢٤٩ - سارة ص ٢٥٦ .
- ٢٥٠ - سارة ص ٢٥٧ .
- ٢٥١ - سارة ص ٢٥٨ .
- ٢٥٢ - سارة ص ٢٥٩ .
- ٢٥٣ - سارة ص ٢٦٠ .
- ٢٥٤ - سارة ص ٢٦١ .
- ٢٥٥ - سارة ص ٢٦٢ .
- ٢٥٦ - سارة ص ٢٦٣ .
- ٢٥٧ - سارة ص ٢٦٤ .
- ٢٥٨ - سارة ص ٢٦٥ .
- ٢٥٩ - سارة ص ٢٦٦ .
- ٢٦٠ - سارة ص ٢٦٧ .
- ٢٦١ - سارة ص ٢٦٨ .
- ٢٦٢ - سارة ص ٢٦٩ .
- ٢٦٣ - سارة ص ٢٧٠ .
- ٢٦٤ - سارة ص ٢٧١ .
- ٢٦٥ - سارة ص ٢٧٢ .
- ٢٦٦ - سارة ص ٢٧٣ .
- ٢٦٧ - سارة ص ٢٧٤ .
- ٢٦٨ - سارة ص ٢٧٥ .
- ٢٦٩ - سارة ص ٢٧٦ .
- ٢٧٠ - سارة ص ٢٧٧ .
- ٢٧١ - سارة ص ٢٧٨ .
- ٢٧٢ - سارة ص ٢٧٩ .
- ٢٧٣ - سارة ص ٢٨٠ .
- ٢٧٤ - سارة ص ٢٨١ .
- ٢٧٥ - سارة ص ٢٨٢ .
- ٢٧٦ - سارة ص ٢٨٣ .
- ٢٧٧ - سارة ص ٢٨٤ .
- ٢٧٨ - سارة ص ٢٨٥ .
- ٢٧٩ - سارة ص ٢٨٦ .
- ٢٨٠ - سارة ص ٢٨٧ .
- ٢٨١ - سارة ص ٢٨٨ .
- ٢٨٢ - سارة ص ٢٨٩ .
- ٢٨٣ - سارة ص ٢٩٠ .
- ٢٨٤ - سارة ص ٢٩١ .
- ٢٨٥ - سارة ص ٢٩٢ .
- ٢٨٦ - سارة ص ٢٩٣ .
- ٢٨٧ - سارة ص ٢٩٤ .
- ٢٨٨ - سارة ص ٢٩٥ .
- ٢٨٩ - سارة ص ٢٩٦ .
- ٢٩٠ - سارة ص ٢٩٧ .
- ٢٩١ - سارة ص ٢٩٨ .
- ٢٩٢ - سارة ص ٢٩٩ .
- ٢٩٣ - سارة ص ٣٠٠ .
- ٢٩٤ - سارة ص ٣٠١ .
- ٢٩٥ - سارة ص ٣٠٢ .
- ٢٩٦ - سارة ص ٣٠٣ .
- ٢٩٧ - سارة ص ٣٠٤ .
- ٢٩٨ - سارة ص ٣٠٥ .
- ٢٩٩ - سارة ص ٣٠٦ .
- ٣٠٠ - سارة ص ٣٠٧ .
- ٣٠١ - سارة ص ٣٠٨ .
- ٣٠٢ - سارة ص ٣٠٩ .
- ٣٠٣ - سارة ص ٣١٠ .
- ٣٠٤ - سارة ص ٣١١ .
- ٣٠٥ - سارة ص ٣١٢ .
- ٣٠٦ - سارة ص ٣١٣ .
- ٣٠٧ - سارة ص ٣١٤ .
- ٣٠٨ - سارة ص ٣١٥ .
- ٣٠٩ - سارة ص ٣١٦ .
- ٣١٠ - سارة ص ٣١٧ .
- ٣١١ - سارة ص ٣١٨ .
- ٣١٢ - سارة ص ٣١٩ .
- ٣١٣ - سارة ص ٣٢٠ .
- ٣١٤ - سارة ص ٣٢١ .
- ٣١٥ - سارة ص ٣٢٢ .
- ٣١٦ - سارة ص ٣٢٣ .
- ٣١٧ - سارة ص ٣٢٤ .
- ٣١٨ - سارة ص ٣٢٥ .
- ٣١٩ - سارة ص ٣٢٦ .
- ٣٢٠ - سارة ص ٣٢٧ .
- ٣٢١ - سارة ص ٣٢٨ .
- ٣٢٢ - سارة ص ٣٢٩ .
- ٣٢٣ - سارة ص ٣٣٠ .
- ٣٢٤ - سارة ص ٣٣١ .
- ٣٢٥ - سارة ص ٣٣٢ .
- ٣٢٦ - سارة ص ٣٣٣ .
- ٣٢٧ - سارة ص ٣٣٤ .
- ٣٢٨ - سارة ص ٣٣٥ .
- ٣٢٩ - سارة ص ٣٣٦ .
- ٣٣٠ - سارة ص ٣٣٧ .
- ٣٣١ - سارة ص ٣٣٨ .
- ٣٣٢ - سارة ص ٣٣٩ .
- ٣٣٣ - سارة ص ٣٤٠ .
- ٣٣٤ - سارة ص ٣٤١ .
- ٣٣٥ - سارة ص ٣٤٢ .
- ٣٣٦ - سارة ص ٣٤٣ .
- ٣٣٧ - سارة ص ٣٤٤ .
- ٣٣٨ - سارة ص ٣٤٥ .
- ٣٣٩ - سارة ص ٣٤٦ .
- ٣٤٠ - سارة ص ٣٤٧ .
- ٣٤١ - سارة ص ٣٤٨ .
- ٣٤٢ - سارة ص ٣٤٩ .
- ٣٤٣ - سارة ص ٣٥٠ .
- ٣٤٤ - سارة ص ٣٥١ .
- ٣٤٥ - سارة ص ٣٥٢ .
- ٣٤٦ - سارة ص ٣٥٣ .
- ٣٤٧ - سارة ص ٣٥٤ .
- ٣٤٨ - سارة ص ٣٥٥ .
- ٣٤٩ - سارة ص ٣٥٦ .
- ٣٥٠ - سارة ص ٣٥٧ .
- ٣٥١ - سارة ص ٣٥٨ .
- ٣٥٢ - سارة ص ٣٥٩ .
- ٣٥٣ - سارة ص ٣٦٠ .
- ٣٥٤ - سارة ص ٣٦١ .
- ٣٥٥ - سارة ص ٣٦٢ .
- ٣٥٦ - سارة ص ٣٦٣ .
- ٣٥٧ - سارة ص ٣٦٤ .
- ٣٥٨ - سارة ص ٣٦٥ .
- ٣٥٩ - سارة ص ٣٦٦ .
- ٣٦٠ - سارة ص ٣٦٧ .
- ٣٦١ - سارة ص ٣٦٨ .
- ٣٦٢ - سارة ص ٣٦٩ .
- ٣٦٣ - سارة ص ٣٧٠ .
- ٣٦٤ - سارة ص ٣٧١ .
- ٣٦٥ - سارة ص ٣٧٢ .
- ٣٦٦ - سارة ص ٣٧٣ .
- ٣٦٧ - سارة ص ٣٧٤ .
- ٣٦٨ - سارة ص ٣٧٥ .
- ٣٦٩ - سارة ص ٣٧٦ .
- ٣٧٠ - سارة ص ٣٧٧ .
- ٣٧١ - سارة ص ٣٧٨ .
- ٣٧٢ - سارة ص ٣٧٩ .
- ٣٧٣ - سارة ص ٣٨٠ .
- ٣٧٤ - سارة ص ٣٨١ .
- ٣٧٥ - سارة ص ٣٨٢ .
- ٣٧٦ - سارة ص ٣٨٣ .
- ٣٧٧ - سارة ص ٣٨٤ .
- ٣٧٨ - سارة ص ٣٨٥ .
- ٣٧٩ - سارة ص ٣٨٦ .
- ٣٨٠ - سارة ص ٣٨٧ .
- ٣٨١ - سارة ص ٣٨٨ .
- ٣٨٢ - سارة ص ٣٨٩ .
- ٣٨٣ - سارة ص ٣٩٠ .
- ٣٨٤ - سارة ص ٣٩١ .
- ٣٨٥ - سارة ص ٣٩٢ .
- ٣٨٦ - سارة ص ٣٩٣ .
- ٣٨٧ - سارة ص ٣٩٤ .
- ٣٨٨ - سارة ص ٣٩٥ .
- ٣٨٩ - سارة ص ٣٩٦ .
- ٣٩٠ - سارة ص ٣٩٧ .
- ٣٩١ - سارة ص ٣٩٨ .
- ٣٩٢ - سارة ص ٣٩٩ .
- ٣٩٣ - سارة ص ٤٠٠ .
- ٣٩٤ - سارة ص ٤٠١ .
- ٣٩٥ - سارة ص ٤٠٢ .
- ٣٩٦ - سارة ص ٤٠٣ .
- ٣٩٧ - سارة ص ٤٠٤ .
- ٣٩٨ - سارة ص ٤٠٥ .
- ٣٩٩ - سارة ص ٤٠٦ .
- ٤٠٠ - سارة ص ٤٠٧ .
- ٤٠١ - سارة ص ٤٠٨ .
- ٤٠٢ - سارة ص ٤٠٩ .
- ٤٠٣ - سارة ص ٤١٠ .
- ٤٠٤ - سارة ص ٤١١ .
- ٤٠٥ - سارة ص ٤١٢ .
- ٤٠٦ - سارة ص ٤١٣ .
- ٤٠٧ - سارة ص ٤١٤ .
- ٤٠٨ - سارة ص ٤١٥ .
- ٤٠٩ - سارة ص ٤١٦ .
- ٤١٠ - سارة ص ٤١٧ .
- ٤١١ - سارة ص ٤١٨ .
- ٤١٢ - سارة ص ٤١٩ .
- ٤١٣ - سارة ص ٤٢٠ .
- ٤١٤ - سارة ص ٤٢١ .
- ٤١٥ - سارة ص ٤٢٢ .
- ٤١٦ - سارة ص ٤٢٣ .
- ٤١٧ - سارة ص ٤٢٤ .
- ٤١٨ - سارة ص ٤٢٥ .
- ٤١٩ - سارة ص ٤٢٦ .
- ٤٢٠ - سارة ص ٤٢٧ .
- ٤٢١ - سارة ص ٤٢٨ .
- ٤٢٢ - سارة ص ٤٢٩ .
- ٤٢٣ - سارة ص ٤٣٠ .
- ٤٢٤ - سارة ص ٤٣١ .
- ٤٢٥ - سارة ص ٤٣٢ .
- ٤٢٦ - سارة ص ٤٣٣ .
- ٤٢٧ - سارة ص ٤٣٤ .
- ٤٢٨ - سارة ص ٤٣٥ .
- ٤٢٩ - سارة ص ٤٣٦ .
- ٤٣٠ - سارة ص ٤٣٧ .
- ٤٣١ - سارة ص ٤٣٨ .
- ٤٣٢ - سارة ص ٤٣٩ .
- ٤٣٣ - سارة ص ٤٤٠ .
- ٤٣٤ - سارة ص ٤٤١ .
- ٤٣٥ - سارة ص ٤٤٢ .
- ٤٣٦ - سارة ص ٤٤٣ .
- ٤٣٧ - سارة ص ٤٤٤ .
- ٤٣٨ - سارة ص ٤٤٥ .
- ٤٣٩ - سارة ص ٤٤٦ .
- ٤٤٠ - سارة ص ٤٤٧ .
- ٤٤١ - سارة ص ٤٤٨ .
- ٤٤٢ - سارة ص ٤٤٩ .
- ٤٤٣ - سارة ص ٤٥٠ .
- ٤٤٤ - سارة ص ٤٥١ .
- ٤٤٥ - سارة ص ٤٥٢ .
- ٤٤٦ - سارة ص ٤٥٣ .
- ٤٤٧ - سارة ص ٤٥٤ .
- ٤٤٨ - سارة ص ٤٥٥ .
- ٤٤٩ - سارة ص ٤٥٦ .
- ٤٥٠ - سارة ص ٤٥٧ .
- ٤٥١ - سارة ص ٤٥٨ .
- ٤٥٢ - سارة ص ٤٥٩ .
- ٤٥٣ - سارة ص ٤٦٠ .
- ٤٥٤ - سارة ص ٤٦١ .
- ٤٥٥ - سارة ص ٤٦٢ .
- ٤٥٦ - سارة ص ٤٦٣ .
- ٤٥٧ - سارة ص ٤٦٤ .
- ٤٥٨ - سارة ص ٤٦٥ .
- ٤٥٩ - سارة ص ٤٦٦ .
- ٤٦٠ - سارة ص ٤٦٧ .
- ٤٦١ - سارة ص ٤٦٨ .
- ٤٦٢ - سارة ص ٤٦٩ .
- ٤٦٣ - سارة ص ٤٧٠ .
- ٤٦٤ - سارة ص ٤٧١ .
- ٤٦٥ - سارة ص ٤٧٢ .
- ٤٦٦ - سارة ص ٤٧٣ .
- ٤٦٧ - سارة ص ٤٧٤ .
- ٤٦٨ - سارة ص ٤٧٥ .
- ٤٦٩ - سارة ص ٤٧٦ .
- ٤٧٠ - سارة ص ٤٧٧ .
- ٤٧١ - سارة ص ٤٧٨ .
- ٤٧٢ - سارة ص ٤٧٩ .
- ٤٧٣ - سارة ص ٤٨٠ .
- ٤٧٤ - سارة ص ٤٨١ .
- ٤٧٥ - سارة ص ٤٨٢ .
- ٤٧٦ - سارة ص ٤٨٣ .
- ٤٧٧ - سارة ص ٤٨٤ .
- ٤٧٨ - سارة ص ٤٨٥ .
- ٤٧٩ - سارة ص ٤٨٦ .
- ٤٨٠ - سارة ص ٤٨٧ .
- ٤٨١ - سارة ص ٤٨٨ .
- ٤٨٢ - سارة ص ٤٨٩ .
- ٤٨٣ - سارة ص ٤٩٠ .
- ٤٨٤ - سارة ص ٤٩١ .
- ٤٨٥ - سارة ص ٤٩٢ .
- ٤٨٦ - سارة ص ٤٩٣ .
- ٤٨٧ - سارة ص ٤٩٤ .
- ٤

أعلام معاصرون

الدكتور توفيق الطويل ... رائد الفلسفة الخلقية في عالمنا العربي المعاصر .

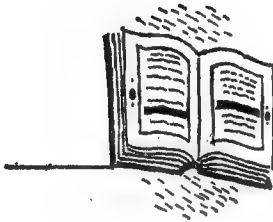
د . عاطف العراقي

ويبقى أن من يساؤل تحسّر هؤلاء
الأعلام الكبار فغرضه ضائع مبشاً . لقد
قاموا بنقل مصر من حياة الظلام إلى حياة
النور . ساهموا مساهمة لا حد لها في مجال
التنوير الفكري والثقافي والفلسفي . حلوا
مصاييح الهدى في كل أرجاء عالمنا العربي
بعد أن كانت حياة هذا العالم تعد جهلاً على
جهل ولكن أكثرهم لا يعلمون .

ومن أصلتنا المظلم . من مفكرينا
الشوامخ . الأستاذ الدكتور توفيق الطويل
والذي يعد مفكراً عظيماً بكل ما تحمله كلمة
الفكر في معاني سامية ، وكلمة العظمة من
مدلولات رائقة ، كما أنه يعد - كما سنوضح
فيما بعد - رائداً للفلسفة الخلقية في عالمنا
العربي المعاصر . فإذا ذكرنا مجال الفلسفة
الخلقية فلا بد أن نذكر معها توفيق الطويل .
وإذا ذكر توفيق الطويل ، فإن اسمه لا بد أن
يقترن في الأذهان بمباحث الفلسفة الخلقية
وما أعمقها وأصعبها .

ولابد أن أذكر للقرءاء الاعزاء أن الكتابة
عن الدكتور توفيق الطويل تعد أمراً عسيراً
لأسباب عديدة من بينها أن مفكرنا لم يكتب
سيرته الذاتية ، بالإضافة إلى تنوع مجالات
اهتماماته الفلسفية . لقد كتب في مجال
الفلسفة الحديثة والمعاصرة . وبحث في مجال
الفلسفة الخلقية طوال عصورها بحثاً غايته في

لا أشك في أن تاريخ فكرنا الفلسفي
العربي المعاصر سواء في مصر أو في غيرها من
بلدان العالم العربي ، يعد تاريخاً غامياً في
الشموخ والأزدهار بعد تاريخاً من حفننا أن
نفخر به بين أسم العالم جميعاً شرقاً وغرباً .
إننا نجد مجموعة من المفكرين الكبار
شقوا طريقهم وسط الأشواك والصحور
ومهدوا لنا طريق البحث الفلسفي وأصبحوا
بذلك كله من الأعلام الكبار الذين دخلوا
تاريخ فكرنا الفلسفي المعاصر من أوسع
الأبواب وأرحبها . منهم من غادروا إلى عالم
الخلود ولكننا ما زلنا نستفيد من كتاباتهم بغير
حدود من أمثال مصطفى عبد الرزاق وأبو
العلا عفيفي وأحمد فؤاد الأهواني ونجيب
بلدي وعثمان أمين وعلى سامي النشار
ويوسف كرم ومصطفى حلمي وزكريا
إبراهيم ، ومنهم من يعيش يتشأ بحث
يقدمون لنا إنتاجاً فلسفياً وفكرياً يعيش في
عقولنا ووجداننا .



الدقة والعمق . وترك لنا العديد من المؤلفات في مجال الفلسفة العربية وخاصة ما يتعلق منها بتاريخ العلوم عند العرب . وحلل تحليلاً مستفيضاً جوانب فكرنا الإسلامي المعاصر . هذا كله بالإضافة إلى نشاطه الفكري الملحوظ من خلال العديد من المؤسسات الثقافية والفكرية والعلمية لجميع اللغة العربية والمجلس الأعلى للثقافة والمركز القومي للعلوم الاجتماعية والجناتية . وهو قبل ذلك كله بعد استأفاً للفلسفة في أرقى قسم من أقسام الفلسفة في جامعاتنا المصرية .

الرجل إذن نادراً ما يتحدث عن نفسه . إنه يؤثر الصمت ويترك للآخرين الحديث عنه مع ما في هذا الأمر صعوبة كما قلت . ولكنني رغم ذلك كله سأحاول الاقتراب من حياة توفيق الطويل وعلمه الفكري مستعيناً في ذلك بأسور محددة من بينها أني تتلمذت على يديه منذ أكثر من ربع قرن من الزمان أيام كنت طالباً بقسم الفلسفة بأداب القاهرة ودرست كل ما كتب وعقدت معه أكثر من حوار تم نشر بعضه على صفحات جرائدنا اليومية . وكما كان وحتى أيامنا هذه يعد لي يد لعلون الفكري مشجعاً لي ومتابعاً لكل ما أكتب . إنني قريب منه إذن وهذا سيزود بالعديد من الأدوات التي تساعدني على الكتابة عنه .

وكما كنت حريصاً على أن أذكر الرجل وأفكاره حينما وجهته إلى سؤال هو : من وراء أفكارى ؟ حرصاً على أن أهدى إليه كتابي : المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد ، اعترافاً بشوره الخلاق في إثراء حياتنا الفكرية . حرصاً على أن أتعاون معه واستفيد من علمه الفياض خلال عملنا باللجان العلمية والفلسفية .

لقد ولد الدكتور توفيق الطويل بحي بولاق بالقاهرة عام ١٩١٢ . وبدأ دراسته كما هي عادة أبناء الريف بكتاب القرية . وهي قرية تابعة لمحافظة البحيرة حيث كان يحصل والده . لقد بدأت دراسته عام ١٩١٨ . وكان قبه الكتاب حريصاً على أن يحفظ بوجوده في الكتاب لأنه كثيره من أبناء الطبقة المتوسطة في مصر في تلك الفترة ، كان يقدم له كل عام غذاء من القبطير وصل النحل . ثم يضيف إلى ذلك شيئاً يتحيز به من غيره ، وهو اصطاد الشيخ ، شيخ الكتاب ، قرش صاغ كل أسبوع . من أجل هذا كان شيخ الكتاب يحاول منع والد استأفنا توفيق الطويل ، من التفكير في إدخاله المدرسة الابتدائية التي كانت موجودة بالقرية . ولكن توفيق الطويل سرعان ما التحق بالمدرسة الابتدائية وفوجيء شيخ الكتاب بذلك وأسف عليه وكان ذلك في عام ١٩٢٠

ومن المفارقات الغريبة أن مدرس اللغة العربية في المدرسة كان أكثر المدرسين سوء ظن بتوفيق الطويل وحاول أن يفتح ناظر المدرسة بحرمائه من دخول امتحان الشهادة الابتدائية خوفاً على مستوى نتيجة المدرسة ولكن توفيق الطويل تقدم لامتحان واجتازته بنجاح . وشاهد الأبيدار أو المفارقات كما قلت أن يقوم الدكتور توفيق الطويل بعد تخرجه من الأداب عام ١٩٣٤ بتأليف بعض الكتب وترجمة بعض المؤلفات الانجليزية ثم يرسلها إلى مدرس اللغة العربية والذي كان قد نقل إلى مدرسة عباس الابتدائية بحي السبئية بالقاهرة وقد أمضت هذا المدرس

أن يكون توفيق الطويل صاحب هذا العمل تأليفاً وترجمة وكتب له خطاباً يقول في أوله : إلى كبير الكتاب وزعيم الأدباء . لقد أخبرني توفيق الطويل منذ أيام قليلة . جملة الرواية قائلا : لاشك ما أفسدني هذا . ولو عاش هذا المدرس إلى اليوم لعرف أن جميع اللغة العربية قد رشحني بغير علمي ودخلت في انتخاب سري مع أحد عشر عضواً من أعلام الفكر في مصر وكنت الوحيد الذي نجح صعباً به .

أما المرحلة الثانوية فقد قضاهما توفيق الطويل بمدرسة الأمير فاروق الثانوية ورض

الفرج الآن . لقد التحق بهذه المدرسة عام ١٩٢٥ وقضى بها خمس سنوات بالقسم الأدبي . وكان مصدر نشاطه ملحوظ في الجمعيات الأدبية بتلك المدرسة وأنشأ جمعية للخطابة انضم إليها الكثير من الكلاب .

وفي أكتوبر عام ١٩٣٠ التحق الدكتور توفيق الطويل بكلية الآداب - جامعة القاهرة . وكان مثلاً يمتدح في علمه ونشاطه . لقد أنشأ جمعية للبحث والمناظرة ضمت طلاباً في كليات عديدة وتحت إشراف هذه الجمعية تم عقد الملتقى من المناظرات الفكرية في جمعية الشبان المسلمين وجمعية الشبان المسيحية ونقابة المعلمين وقاعة الاجتماعات الكبرى بجماعة القاهرة . وكثيراً ما قام توفيق الطويل أيام كان معيداً بكلية ومشرفاً على جمعية البحث والمناظرة بتوجيه الدعوة إلى كبار المفكرين والأدباء من بينهم طه حسين وأحمد أمين وتوفيق ديب وسلامة موسى وعباس العقاد وعبد الرحمن الرافعي وإسماعيل مظهر والأنسة مي وإبراهيم مذكور وغيرهم كثيرين وذلك لإقناع الحليد من المحاضرات . لقد حدثني توفيق الطويل قائلاً : لم يكن أحد منهم يتردد في قبول الدعوة التي كنت كثيراً ما أوجهها إليهم تليفونياً وكانت القاعة التي تلقى فيها المحاضرات تزدهم بحشد كبير من المستمعين .

لقد كان توفيق الطويل أثناء طلب العلم شغلة نشاط . لقد اشترك ، بالإضافة إلى ما سبق أن ذكرناه ، مع بعض زملائه في كليات عديدة في القيام بمشروع عبد الوطن الاقتصادي والذي سمي بعد ذلك بعبد الاستقلال الاقتصادي وكان هدفه الدعوة للصناعة المصرية ومشروعاتها . ومن مجموعة الطلبة الذين كانوا يقومون بمشروع عبد الوطن الاقتصادي ، ألف الدكتور عبد الرزاق السنهوري جمعية الشبان المصريين وقصص قارئتها وحشد أهدافها ، وكان السنهوري صديقاً لمحمود فهمي النقراشي الذي ترك السود مع أحد ماهر في ذلك الوقت وألف حزب السعديين . وقصد استدعي النحاس باشا ، عبد الرزاق السنهوري وطلب إليه حل الجمعية خافه أن تعمل لصلة النقراشي . إن هذا النشاط الذي قام به توفيق الطويل سواء أثناء الدراسة أو بعدها بقليل

لم يمنعه من مواصلة الدراسة والتدرج في التصوق . إنه كان في مستوى متوسط في المرحلة الابتدائية ، وفوق المتوسط في المرحلة الثانوية ، فإن لمستوى قد ارتفع في الجامعة وظهر التفوق واضحاً بارزاً في مرحلة الماجستير وكان موضوع رسالته للمجستير : التصوف في مصر إبان العصر العثماني . وموضوع رسالته للدكتوراه الأحلام - دراسة مقارنة مع ترجمة كتاب علم الغيب في العالم القديم لا يشررون . أما التفوق في أعلى وأسمى صورته فقد ظهر من خلال العديد من أعماله العلمية تأليفاً وتحقيقاً وترجمة .

الواقع أن حياة الدكتور توفيق الطويل حتى في مراحلها الأولى في المدرسة الثانوية والمرحلة الجامعية تعد نبراساً وضياءً متبرهاً . وما أحوج شبابنا في هذه الأيام ، الشباب الذي يمر عن جبل الضياع ، جبل التضاعة الفكرية ، جبل التليزيون وما يؤدي إليه من تخلف ذهني وقصور عقلي ، أقول ما أحوج شبابنا إلى أن يستفيد من جبل عظمة المفكرين المصريين ومن بينهم أستاذنا توفيق الطويل . لقد أخبرني في العديد من اللقاءات التي تمت بيننا سواء بمنزله أو خلال عملنا المشترك بالعديد من اللجان العلمية والثقافية والفكرية ، إنه كان شغافاً بالفلسفة منذ سنواته الأولى بالتعليم الثانوي . لقد كتب في مجلة الطلبة بالمرحلة الثانوية الحليد في المقالات ومن بينها مقالة عن أفلاطون تعد ثمرة لا طلاءه الخاص .

لقد كان يستعير الكتب من دار الكتب فلا يلبث الكتاب معه أكثر من ليلة أو ليلتين على الأكثر . لقد كان منذ السنة الأولى بالتعليم الثانوي حريصاً على قراءة مؤلفات العديد من المفكرين والأدباء من أمثال المنفلوطي والملازني وطه حسين والعقاد وزكي مبارك وسلامة موسى وأحمد حسن الزيات . وبدأ بعد مرحلة البكالوريا يكتب نقداً لاثنتين من الأدباء هما المنفلوطي والملازني . وكان يظن أن النقد إما هو مجرد الهجوم واستعراض العضلات ، وإلا كان نقده للمنفلوطي لم ينشر بعد ، فإن نقده للملازني قد نشر في مجلة النهضة الفكرية ، وقد أدرك بعد ذلك حقيقة النقد كما ينبغي أن يكون النقد ، وأنه لا يعني مجرد الهجوم ، بل إبراز الثواب والعيوب لقد بدأ بنشر نقده للملازني في نهاية السنة الأولى بكلية الآداب في مجلة النهضة الفكرية التي أشرنا إليها ، وهي مجلة

أنشأها الدكتور محمد غلاب أستاذ الفلسفة في الأزهر .

والدكتور محمد غلاب كان قد سافر إلى فرنسا وحصل على الدكتوراه في جامعة ليون في موضوع الفن عند الفراعنة وحين عاد أراد أن يعين مدرساً في قسم الفلسفة بكلية الآداب - جامعة القاهرة فلم يأذن بهذا طه حسين ، فما كان من الدكتور غلاب إلا أن أنشأ مجلة النهضة الفكرية وافتتح باباً دائماً بها في نقد الدكتور طه حسين وقد أرسل توفيق الطويل الطالب بكلية الآداب وقتها ، مجموعة من المقالات في نقد الملازني وقد رحب بنشرها الدكتور محمد غلاب . ولكن توفيق الطويل نجده بعد ذلك يرسل أربع مقالات عنوان سرققات الملازني . لقد اكتشف السرققات في كتاب الكاتب الأمريكي الساخر مارك توين ، كتاب المغفلون في الخارج بعد أن قرأه بالانجليزية لقد تبين له أن الكثير من نكات الملازني في كتابه رحلة الحجاز خاصة ، منقولة من كتاب مارك توين وكان في مقالته الأربع عن الملازني ينشر نصوص مارك توين بعد ترجمتها وفي مقابلها نكات الملازني والتي يدهي أنها للدكتور توفيق الطويل أنها توارد خواطر وزاد على ذلك فقال : كثيراً ما مجدت من كثرة قراءتي في الانجليزية أن تعلق نصوص بخاطري وعند الكتابة تجري على قلمي دون أن أشعر أنها ليست من أبداعى . وكان السبب في حرص الملازني على القول بأنها توارد خواطر ، أن توفيق الطويل كان قد ذكر في المقالات النقدية التي أشرنا إليها أنها لا يمكن أن تكون توارد خواطر لأنها أحيانا تعد نقلاً حريفاً .

والواقع أننا نجد العديد من الاهتمامات الأدبية لدى توفيق الطويل منذ كان طالباً بالمرحلة الثانوية والمرحلة الجامعية . وكما كان مهتماً بالملازني فكان أيضاً مهتماً بالعقاد . وحينما فكر بعض أصدقاء العقاد في تكريمه بمناسبة صدور إحدى دواوينه الشعرية ، كان توفيق الطويل وكان أياًها طالباً في قسم الفلسفة ، سكرتير اللجنة التي تعيد للاحتفال بالعقاد ، هذا الاحتفال الذي لم يتم لأن الحكومة وقتها لم تسمح بإقامته لأسباب قد لا يتسع نطاق المقالة لذكرها . وبعد زار توفيق الطويل بعد ذلك ، عباس العقاد وكان مع توفيق الطويل صديقه حافظ

جلال الذي كان وقتها طالباً بكلية الحقوق وقد قال العقاد لتوفيق الطويل أثناء زيارته : أما عن الحفلة فكأنها أقيمت فعلاً وحقيقة إن الحكومة لن تسمح بإقامتها ولا تعرض نفسك للنظر . كما ذكر العقاد خلال الزيارة موضوع نقد توفيق الطويل للمازني وأعجابه بهذا النقد ، كما أتى العقاد على المازني ثناء كبيراً وقال إننا لا نجد في مصر من يفوقه في الترجمة .

هذا النشاط الفكري لتوفيق الطويل يعد قليلاً إذا قارناه بنشاطه بعد التخرج وحتى الآن . لقد كنت حريصاً من جانبي أثناء رئاستي لقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة على أن يقوم القسم بتشييعه للحصول على جائزة الدولة التقديرية اعترافاً بفضلِهِ ومساهماته الفكرية التي لا حد لها .

وقبل أن نشر مجرد إشارة إلى بعض مؤلفاته أود أن أذكر أن أساتذنا الدكتور توفيق الطويل يشغل حالياً العديد من المناصب العلمية . فهو أستاذ للفلسفة غير متفرغ بكلية الآداب جامعة القاهرة وعضو بجميع اللغة العربية بالقاهرة . وداخل هذا المجموع ، جميع الخالدين يعد مقررًا للجنة الفلسفة والاجتماع وعضواً بلجنة أنظاظ الحضارة ، وعضو بشعبة الثقافة بالمجلس القومي للثقافة والفنون والآداب والأعلام بالمجالس القومية المتخصصة . وعضو بلجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة .

لقد قضى الدكتور توفيق الطويل أكثر من أربعين عاماً من عمره المديد في تدريس الفلسفة بفروعها المختلفة وتاريخها قديماً وحديثاً وكذلك في العديد من الجامعات المصرية كجامعة القاهرة وجامعة الإسكندرية وجامعة عين شمس ، والجامعات العربية كجامعة الليبية وجامعة الكويت وجامعة بغداد وجامعة البصرة وجامعة قطر والتي الكثير من المحاضرات العامة والندوات في كل هذه الجامعات سواء كان معارفاً لفترة طويلة ، أو كان أستاذاً زائراً لفترة من الوقت . ومازال حتى الآن يقوم بتدريس الفلسفة ويقبل على سماع محاضراته آلاف الطلاب كما شارك مشاركة فعالة وإيجابية في العديد من المؤتمرات . ومن بينها مؤتمري التعليم الجامعي عقد بإحدى البلدان العربية ، ومؤتمري الفكر

الغربي في مائة عام الأخيرة وقد قام فيه بحثاً بعنوان : الفكر اللبني الإسلامي في مائة العام الأخيرة وقد قامت بنشره الجامعة الأمريكية في بيروت كما أعيد نشره بالقاهرة .

لقد أسهم في أعداد المعجم الفلسفي وإخراجه ومراجعته . وأعداد ومراجعة الجزء الأول من معجم أعلام الفلسفة الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة . ويشترى بين الحين والحين مقالات عن مشكلاتنا الفكرية والاجتماعية . والقاري لهذه المقالات يشعر في أعماقه بأن الدكتور توفيق الطويل ينمي أبناء الجيل الحالي جريه وراء القشور وعلم التزامه بالجد والكفاح والعمل على النحو الذي نجده عند أبناء الأجيال الماضية .

أما عن مؤلفاته وترجماته وتحقيقاته فإنها تعد آية في الدقة والروعة . لقد بذل فيها جهداً ، وجهداً كبيراً يسير وجوده لقد فتحت أمام الباحثين أفقاً جديدة وكشفت لهم عن عوالم لم يكن بإمكانهم التعرف عليها إلا بفضل توفيق الطويل . وأذكر من مؤلفاته على سبيل المثال لا الحصر ، أسس الفلسفة وقد أهداه إلى زوجته ، وفلسفة الأخلاق وقد أهداه إلى ابنه حسام وابنته منى ، ومذهب المتعة العامة في فلسفة الأخلاق ، والفلسفة في مسارها التاريخي ، وجون ستوارت ميل ، وقصة النزاع بين الدين والفلسفة ، وقصة الكفاح بين روما وقرطاجنة ، والعرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي ، والتصوف في مصر في العصر العثماني ، والشعران إمام التصوف في عصره ، والتنبؤ باليب عند مفكرى الإسلام ، وفي تراث العرب والإسلام وقد صدر هذا الكتاب منذ شهر قليلة .

ومن ترجماته الرائعة والتي تعد آية في الدقة ، القسم الخاص بالفلسفة والإنسانيات في كتاب تراث الإسلام ، وكتاب علم الغيب في العالم القديم لمؤلفه شيشرون ، والمجملي في تاريخ علم الأخلاق لمؤلفه هنري سد جويك ، والفصل الخاص باللاهوت والأكاديمية في كتاب تاريخ العلم لمؤلفه جورج سارتون .

ومن تحقيقاته الجزء الخاص بالخلق والجزء الخاص بالتوليد في كتاب الغنى للقاضي عبد الجبار المعتزلي .

يضاف إلى ذلك أننا نجد العديد من البحوث المطولة والتي تعد دراسات أكاديمية رفيعة المستوى . لقد نشرت هذه البحوث في العديد من المجلات والدوريات والكتب التذكارية سواء في مصر أو في غيرها من بلدان العالم العربي . وتعد هذه البحوث أيضاً معبرة عن الإحاطة الشاملة بموضوع البحث والتأمل العميق والنظرة الثاقبة . ومن بين تلك البحوث والدراسات ، العقلون والتجربون في فلسفة الأخلاق ، وفلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربي ، وبين لغة الأدب ولغة العلم وهو البحث الذي نوقش منذ شهر قليلة في مؤتمر جمع اللغة العربية وأثار مناقشات عديدة بين الدارسين والمهتمين بهذا المجال . ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن هذا البحث يعد من أعظم بحوث توفيق الطويل وأعظمها في السنوات الأخيرة ، وخصائص التفكير العلمي بين تراث العرب وتراث الغربيين ، والترجمة ونقل الثقافات الدخيلة إلى تراثنا العربي الإسلامي ، ومشكلة العلوم الاجتماعية أنها ليست علوماً ، ولقطات علمية من تاريخ الطب العربي ، والقيم العليا في فلسفة الأخلاق .

الواقع أننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من الإنتاج العلمي والفكري . كم لا نجد فيه سطوراً واحداً إلا وكان معبراً عن أن أساتذنا توفيق الطويل يقدم أهمية الكلمة ويدرك مدى أثرها ويمرر الفكر وخصائصه ، ويخلص العقل بغير حدود ويضيف إليه الوجدان الذي يعد معبراً عن سمو النفس ونبل المشاعر . لقد أخضع الدكتور توفيق الطويل حياته لنظام دقيق . إنه يدرك أهمية كل دقيقة في حياة الإنسان . كنا ونحن طلاباً بقسم الفلسفة نقول عنه إنه كالفيلسوف الألماني كانت Kant في دقة مواهبه وانخضاع حياته للنظام الصارم .

لا أذكر أنه تأخر ولو لدقائق معدودات عن حضور محاضراته التي كان يلقيها علينا في مجال الفلسفة العامة ، ومجال فلسفة الأخلاق . ليت شبابنا يتعلم منه احترام الوقت وتقديس العمل .

وإذا كنا نجد العديد من المؤلفات التي تركها لنا الدكتور توفيق الطويل والتي لا يستغنى عنها أي مشغل بالفلسفة أو بتاريخ العلم من قريب أو من بعيد ، فإن على رأس تلك المؤلفات ، ما خصصه أساتذنا للبحث

في مجال الفلسفة الخلقية . إنه رائد الفلسفة الخلقية في عالمنا العربي المعاصر . إنه الدليل والمرشد والمرجع في كل ما يتعلق بهذا المجال . ولا أشك من جسامتي في أن الباحثين في هذا المجال لن يكون بإمكانهم تغطية هذه المؤلفات . لقد شق الطريق لنا وأزال الصخور والأشواك التي كانت تكثف هذا المجال . وأكثر الباحثين في هذا المجال حتى أيامنا هذه قد صدقوا فوق كتفه حين قياسهم بدراسة هذه المشكلة أو تلك من المشكلات الخلقية طوال عصور الفلسفة قديمها وحديثها . وعلى القراء الأعزاء أن يتأملوا بدقة ما كتبه استاذنا توفيق الطويل في هذا المجال منذ ما يقرب من نصف قرن من الزمان وحتى أيامنا هذه . إن كتاباته تكشف عن عمق النظرة وصدق الإحساس ، والألمة النقدية ، وضرورة التمسك بالقيم والمثل العليا . إنه يكتب بعبارات مشرقة وضامة تجمع بين الدقة الفلسفية والسمو الأدبي الذي يميز أصمق النفوس هزاً ويترك أرض اللا أخلاقية دكاً . إن توفيق الطويل ينظر إلى الإنسان من منظور علمي . استمع إليه يقول في آخر مسطور كتابه الممتاز فلسفة الأخلاق - نشأته وتطورها (ص ٢١) :

لها أصبق أن يقال إن الإنسان هو الكائن الأخلاقي الوحيد لأنه - من بين سائر الكائنات - هو وحده الذي يمكن أن يفهم بواقعه ، ويتطلع بجاذب وأحياناً ما يبتني أن تكون عليه حياته . وهو وحده الذي يخطط لمستقبله ، ولذلك كان من الحق أن يقال إلى الإنسان لا يكون إنساناً - عيماً من سائر الكائنات - بفهم مثل أعلى يدين له بالولاء .

إنني من جانبي إذا كنت اعتقد اعتقاداً راسخاً بأن الالم هو جوهر الوجود وأن الموت هو ما يبتني أن يسمى إليه الإنسان تخلصاً من هذا العالم الذي يسوده الشر والظلم ، وأن الاشتياق وليس الشغل لا هو سر الوجود وأساسه ، لا أنني - كما قلت - لا أملك إلا أنظر بعيني الاصحاب والتقدير إلى أراء مفكرنا توفيق الطويل ووجهات نظره . وكما تعلمنا منه تقدير الجنبات النقدية وأن

الإنسان لا يصح أن يكون مجرد متابع للآخرين ومقلد لهم ، لإخراج عن ملكة الإنسان كما يبتني أن يكون الإنسان في كل زمان وكل مكان . إن مفكرنا يدعو إلى ما يبتني أن يكون ولا يقف عند ما هي كائن . يطبق على حياته ما يرتضيه التزاماً

تماماً بما يدعونا إليه . ولعمري أن هذا يعد أسس مراحل الصدق والإساق .

ومن الأشياء التي تلفت النظر وتدعو إلى احترام وتقدير استاذنا توفيق الطويل فيها يتعلق بولادته الفكرية ، أن الرجل كان حريصاً على أن تكون انجازاته في مجال التأليف والتحقيق والترجمة في مجالات جديدة غير مطروقة . لم يكن المهذب في انجازاته مثلاً أن تكون مجرد كتب ومذكرات للطلاب كتلك التي نجدها عند أشباه الاستاذة الذين أنشأوا وراء عتمة ما يسمى بالكتاب الجامعي الذي يعد مادة المعصر ، وملهية التعليم الجامعي . إن مؤلفات مفكرنا توفيق الطويل تعد فتحاً جديداً في عالم الفلسفة والأخلاق . لقد تصدى للبحث والتحليل والتأليف في مجالات تعد مجالات بكر . لم أقل لكم أيها القراء الأعزاء إن يعد استاذاً ولا يعد من هؤلاء الذين تحسبهم أسئلة وما هم باستاذة ، بل هم كما قلت وأقول دوماً أشباه أساتذة . إنه إذا كان قد تدرج القاهرة ، وأستاذ لكرسي علم الأخلاق ورئيس لقسم الدراسات الفلسفية والنفسية ووكيل لكلية الآداب جامعة القاهرة ، فإنني أشهد بأنه لم يفرض على طلابه كتاباً معيناً محدداً ، أي كتاباً مقراً ، لأنه يؤمن إيماناً لاحد له بأن تكون الشخصية العلمية للطلاب الجامعي إنما تتمثل في الاطلاع المستمر والقراءة الغزيرة .

إن هذا كان شيئاً متوقفاً من توفيق الطويل . نعم كان شيئاً متوقفاً ومرتبياً منه . لقد رأيناه في سنوات دراسته الأولى ابتداء من المرحلة الابتدائية ومروراً بالمرحلة الثانوية وانتهاء بمرحلة الجامعة حريصاً على أن يقرأ قرابة مئاة فاصحة بحيث مكتبته الغرامة من التأليف في مرحلة مبكرة وأيضاً ساعده اطلاعه الواسع على المراجع الأجنبية على الاهتمام اهتماماً كبيراً بالترجمة حتى قبل حصوله الماجستير . وكما يحرص على ذلك في ترجمته لطلابيه وطالباته بالدراسات العليا .

وإذا كان الدكتور توفيق الطويل قد اهتم اهتماماً لا حد له بمجال الفلسفة الخلقية ، فإنه قد اهتم اهتماماً كبيراً بتاريخ العلوم عند العرب ومفكرنا الفلسفي الإسلامي العربي . لقد بذل في سبيل ذلك جهداً ، وجهداً كبيراً ضخمياً . وقد سبق أن أشرت

إلى كتابه : « العرب والعلم في المعصر الإسلامي الذهبي » ، وكتابته في تراثنا العربي الإسلامي ، وكتابته عن الأحكام وكتابته عن التصوف في مصر في المعصر العثماني وكتابته عن التنبؤ بالغب عند مفكرى الإسلام . إننا من خلال هذه الكتب وغيرها نجد العديد من النظرات الثاقبة . ومن بينها ضرورة التنبيه إلى بعض الحرفات التي نجدها عند بعض المدعين للتصوف وقيامهم بالتمرد على الدين باسم التصوف بل التهوان في فرائض الدين والاستخفاف بأوامره ونواهيه . ويذكر لنا أمثلة عديدة موجودة في المصادر الصوفية كتساب الطبقات الكبرى ومن بينها أن إبراهيم العريان كان يصعد إلى منبر المسجد عارياً ويغضب في الناس قالوا : السلطان وديماط ودياب اللوق وبين الصوريين وديام طولون والحمد لله رب العالمين . وأيضاً أن يظل الشيخ تاج الدين الذكر بوضوء واحد سبعة أيام امتدت أواخر عمره إلى أحد عشر يوماً . إلى آخر هذه الحرفات والخزعولات . (كتاب الشعرا لتوفيق الطويل ص ١٠) .

ومن بين تلك النظرات الثاقبة أيضاً التنبيه إلى أخطاء القول بأن القرآن الكريم قد تنبأ بجميع حترعات العلم ومكتشفاته . وهذا قول نجده عند الكواكبي وعمد عبده وفريد وجدي والدكتور عبد العزيز باشا إسماعيل وغيرهم من المعاصرين في مصر .

لقد نبهنا توفيق الطويل إلى أخطاء هؤلاء حين قال في كتابه التنبؤ بالغب عند مفكرى الإسلام (ص ٣٥) : إن الرأي عندنا أن محاولاتهم للبرهنة على أن كل ما يجيء في مجال العلم ، متضمن في نصوص القرآن ، إخراج للدين في طاقة وإسراف قد يضر ولا يفيد إلا حقائق الدين ثابتة لا تتغير وحقائق العلم تتطور مع الزمان وتتغير بتقديم النظر العقل وترقى منهج البحث العلمي . فإذا كنا سنربط الدين بالعلم كان معنى هذا أن تتغير المعالي التي تحملها آياته تبعاً لتغير النظريات التي ينتهي إليها البحث العلمي .

إننا نجد في أقوال الدكتور توفيق الطويل دعوة إلى التسامح ، دعوة إلى نبذ الكراهية ، دعوة إلى الحب . دعوة إلى نبذ الصراعات والاحقاد وطرحها جانباً . ويرجع الغزيرة على سبيل المثال إلى كتابه

قصة الصراع بين الدين والفلسفة وقصة
الاضهاد والدين لقد قال توفيق الطويل
أثناء حوار أجرته مع مجلة الأهرام السنية
سلى الضمان في مايو عام ١٩٨٠ : إن
مسيرة التاريخ الإنسان حافلة بتمناذج
الكفاح البطولي التي ما كان لها من سلاح
حققي سوى الحب . وفي ظل نزعة الحب
يتجه التشريع الدولي والأي إلى إشاعة
المساواة في الحقوق والواجبات المتبادلة بين
الأفراد من ناحية وبين الأمم من ناحية
أخرى . إن الحب يعلمنا فوق نزهاتنا
البهيمة ويسمو على صفات الكراهية والحقد
وعلمنا نعالج أن نحكي الله في صفاته
الخشني على قدر ما تسمح طبيعتنا البشرية .

أبين نحن الآن من هذه النصائح
والوصايا الذهبية لاستاذنا توفيق الطويل .
لقد تحول أكثرنا للأسف الشديد إلى ذئاب
بشرية ، ينش الواحد منهم لحم أخيه
الإنسان ويقوم بامتصاص هائله بطريقة
يزور أمامها خجلاً أشد الحيوانات فكاً
بالإنسان . لقد تحولت كلماتنا إلى خناجر
أشد فتكاً في قتال التنازع . لقد انتشرت
هذه الظاهرة للأسف حتى بين المفترض
فيهم أنهم من المثقفين طلاب البحث والعلم
وإن كان أكثرهم لا يلمسون . إن كلمة
مسومة قد تقضى على إنسان شريف
بطريقة أشد فتكاً وإيلاماً وسائل مادية
أحدث للتخريب والدمار . هذا ما أقول
به . هذه ملهى وهذا اعتقادي ولعمري
أستاذي توفيق الطويل في نظرك هذه للوجود
وللواقع .

والواقع أن نزعة الحب الأصلية عند
الدكتور توفيق الطويل لا تعد مجرد دهوة
نظرية في جانبه بل قد تحولت لديه إلى جانب
تطبيقي وأسلوب في الحياة . تحولت إلى
رعاية وعناية بزملائه وطلابه الذين يمثلون
هذا الجيل أو الجيل الذي سبقه . لن أنسى
نصحه لي بالتقدم لجائزة الدولة في الفلسفة
وفد حصلت عليها حين استجبت لنصحه
مؤخراً ومنذ أعوام قليلة عن : كتابي
الميتافيزيقا في فلسفة ابن طفيل . الفخر
بقترحه يمنحني جائزة الدولة التقديرية مع
أساتذتي وزملائي في ذلك بعد ساعات قليلة
من منحة جائزة الدولة التقديرية في
العلوم الاجتماعية . أشهد برهاته العلمية
للعديد من الطلاب والطالبات والزملاء
داخل الجامعة وخارجها ومن يبين الزميلة

الذكورة زينب الحضيري إنه أستاذنا
المرحوم محمود الحضيري ، ومن يبد أن
طريق البحث في خطواته الأولى كالبيانحة
رجاء أهدى حل ، وغيره وغيرهم كثيرون
ونشيرات . أعتز بنظرته التي لا تخلو من
عجاب وتقدير وتسه إلى تسام روسي
وصديق عمرى الدكتور عبد الغفار مكاي
وقد جمع كتوفيق الطويل بين الفلسفة
والأدب . أشهد بتقديره البالغ وثاقه الكبير
على الزميلين الدكتور محمود زيدان والدكتور
عمود مجي كاستاذين عظيمين
للفلسفة بالاسكندرية ، والزميل الدكتور
محمود رجب بأدب القاهرة ، وأستاذنا
الجميل الدكتور
الكوتيل ... إلى آخر الأساتذة والزملاء
والأصدقاء .

وإذا كان الشيخ مصطفى عبد الرازق
الذي نعيش الآن في ذكرى مرور قرن من
الزمان على مولده ، قد قال منذ أربعين عاماً
عن توفيق الطويل في مقدمة كتابه
الأحلام : الأستاذ توفيق الطويل أعرفه منذ
كان طالباً بجامعة فؤاد ممتازاً بوداعته وعقله
وحياهه ، يرى ساكن الأوصال خالفت
الصوت حاكماً على الدرس ، فلذا كتب كان
أديبا وإذا تكلم كان خطيباً وكان يمد له لتأثير
الخطابي : صوت خلاب وسمت جذاب
وذكاء وثاب . إذا كان مصطفى عبد الرازق
قد قال ذلك في عام ١٩٤٥ أي منذ أربعين
عاماً ، فإن استاذنا توفيق الطويل اعترافاً منه
بالفضل لاستاذه يكتب عنه في عام ١٩٨٧
دراسة مطولة في الكتب التذكارية عن
الشيخ الأكبر مصطفى عبد الرازق وفي
بعض سطوره يقول توفيق الطويل
(ص ١٨) : لشخصنا في نشأة الفكر
الفلسفي في الإسلام مله أصيل لم يسبق
إليه .

فكان بهذا صاحب المنهج فكري
أصيل مبتكر دعا إليه في وقت شاع فيه
الاستخفاف بالفكر الفلسفي الإسلامي بين
دراسه من مستشرقين وعرب ... ومن هنا
ترك مدرسة تنبئ مله ونحرس على إذاعة
في كل مناسبة ليتح لها .

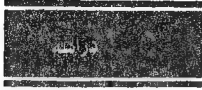
والواقع أننا نجد ثناء لا حده على مفكرنا
توفيق الطويل في جانب كثير من الرواد
والباحثين ويرجع الغاربي إلى وقائع جلسة
استقبال الدكتور توفيق الطويل عضواً

بجميع اللغة العربية . لقد جاء في كلمة
الدكتور إبراهيم مذكور رئيس مجمع اللغة
العربية ما يلي لقد عرفت الزميل توفيق
الطويل منذ أربعين سنة أو يزيد في يوم أن
لقيه بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام
١٩٣٧ م . وأشهدكم أن توفيق الطويل
الذي عرفه في ذلك التاريخ هو نفسه توفيق
الطويل الذي نتقبله اليوم : أدب جم ،
تواضع تام ، تفكير واضح ، رؤية ، وخلق
سميح . ألف الصمت ، لا يتكلم إلا
بحسب وفكر .

أما كلمة الاستقبال فقد ألقاها الأستاذ
بدر الدين أبو غازی . وهي كلمة ضافية
قيمة ممتازة وقد جاء فيها الأستاذ بدر الدين
أبو غازی رحمه الله برحمة الواسعة : إن
استقبال الأستاذ الدكتور توفيق الطويل
ليضي علينا سعادة خاصة ، إذ نحظى
بعضو جليل ، رجال الفناء ، صفته
للمؤلفين بين التخصص العلمي وبين
المشاركة في حياة مجتمعهم . كذلك كان
شامهم وكذلك أيضاً شأن زميلنا الجليل فهو
غير خائف لسفلة من الأستاذة العظماء الذين
تواردوا على هذا المجمع ... لقد أخذت
لنفسك من عطائك ونضج عقلك وذكاء
قلبك مكانة في حياتنا الفكرية لتعظم جهدك
إلى جهدهم وتسمى معهم الجاد النبيل
وأت أهل هذا الجهد وذلك السعي .

وقد جاءت كلمة توفيق الطويل تعبيراً
عن تواضعه الجهم وإحساسه بالمشولية
الكبرى . إنه يقول : إن تبعات هذا
الاختيار ينوء بحملها الصغرة المتنازعة في
العلاء فكيف لمشمل - مع حجبى
وقصورى - أن يقوم بعبه هذه التبعة .
بارك الله تعالى في عمر استاذنا توفيق
الطويل وأمه بالصحة والحيوية والنشاط
جزء إخلاصه وشجاعته العلمية . إن من
واجب أجيالنا الاستفادة من دروس مفكرنا
للمعاصر توفيق الطويل وما أكثرها وأعظمها
من دروس . ومن صومتي التي أقيم فيها
متحدثاً أترجبه بالتيعة والثناء إلى مفكر من
مفكرنا المعاصرين ، إلى علم من أعلامنا
البازين ، إلى باحث مدقق عاش حياته
كلها للفكر ، إلى عظيم من عظمائنا
الشوايح . إنه الفكر الإنسان بكل ما تحمله
كلمة الإنسانية من معان . إنه الدكتور توفيق
الطويل

١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠



حياة جديدة للقصة القصيرة

للقائد الأمريكي : ناثان جليك
ترجمة : حسن حسين شكرى

[مجلة ديالوج الأمريكية ، العدد ١ ،
سنة ١٩٨٧]

لعل اعظم تطور مذهل للفن الروائى الأمريكى فى العقد التاسع من هذا القرن ، هو انبثاق القصة القصيرة . فقد اضمحل خلال عقود السنين الثلاثة الماضية عدد المجلات التى عملت على ذبوع القصص القصيرة وازدياد جمهور قرائها إضمحلالاً شديداً ، وأثر ما بقى من هذه المجلات نشر الأعمال اللا روائية على الأعمال الروائية بصورة متزايدة . وعزف الناشرون — سوى قلة منهم — عن نشر مجموعات القصص القصيرة إلا إذا كان القاص روائياً أيضاً وله جمهور كبير من القراء بالفعل . وإن كان النقاد قد تحدّثوا ذات يوم ، بأسى أوبانتهاج عن «موت الرواية» ، فقد أعلنوا أيضاً فى

وريموند كارفر أن التحدى المثل أمامهم هو مسألة ماذا سيفى من قصصهم . ويقول بيتر تايلور الذى يطلق عليه لقب عميد كتاب القصة الأمريكية القصيرة : «إن القصة القصيرة بالنسبة للرواية بمنزلة القصيدة الغنائية بالنسبة للقصيدة الملحمية» وأن كتابتها ياتقان والمية هى التى تحصرها فى مساحة محددة .

وفى هذا المقال ، يستقصى الناقد ناثان جليك القصص الأمريكية القصيرة عبر قرنين من الزمان تقريباً ، ويناقش أسباب الإنهائات الحالى لهذا الجنس الأدبى . وقد عمل جليك محرراً بمجلة ديالوج الأمريكية ونشر بها كثيراً من تعليقاته وكتاباته النقدية للأدب الأمريكى خلال عشرات السنين الأولى لصلورها ، كما نشرت أعماله فى كثير من المجلات والصحف .

٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١
٠
١
٢
٣
٤
٥
٦
٧
٨
٩
١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

بدايات العقد الثامن من هذا القرن عن وموت القصة القصيرة من حيث أنها جنس أدبي رائج على الأقل .

لكن ما أن انتفض ذلك العقد من الزمان حتى ثبت أن إعلان موت القصة القصيرة كان سابقاً لأوانه . فمازالت القصص القصيرة حية ويخبر ، وتحظى بقدر كبير من الاستجابة والإعجاب من جبهة النقاد والقراء على السواء . وكانت أولى الأمارات على إنبات هذا الجنس الأدبي هو ما لقيته مجموعات القصص القصيرة من نجاح هائل في أواخر العقد الثامن من هذا القرن لتكتاب شكين مثل : جون شيفر ، ويودورا ولتي ، إلى جانب الأعمال الرائجة لامتداد أدب الخيال العلمي للمعاصر زاري برادبيرى ، وأعمال مؤلف حكايات الرعب الغوطي «ستيفن كنج» . وبلا مقلدات ، بدأت دور نشر كبرى في إصدار مجموعات قصص قصيرة متواضعة النجاح لتكتاب شبان ممنوعين سبياً لتذكير منهم : أن يبقى ، ورويند كافري ، وبيون ماسون على الرغم من أن أحداً منهم لم يسبق له نشر رواية . واليوم ، أخذ عدد أكثر من المجالات في نشر عدد كبير من القصص القصيرة لتكتاب جدد ، ويلقى هؤلاء الكتاب اهتمام النقاد منذ عشر سنوات مضت .

ويبدو أن القصة القصيرة قد أصبحت كما كانت في التاريخ الأدبي الأمريكي على الدوام ، وسيلة متعددة البراعات ، زاخرة بالحياة للتعبير عن اهتمامات وحالات نفسية وأصاليب حياة جيل بعينه في فترة زمنية بعينها ، أو بمسألة أخرى ، أصبحت القصص القصيرة بمثابة «نشرات أخبار للحياة» كما تقول تقريباً سوزان مييت . لكننا لا نستطيع أن نقوم تقريباً كاملاً ما هو فريد في المحصول الحالي لأعمال الشداة للموهوبين دون النظر إلى أسلافهم .

لقد كانت القصص القصيرة جنساً رائجاً من الأدب بوجه خاص في أمريكا بداية القرن التاسع عشر ، يزود الأمة الفتية بقصص شاعرية موحدة ، بأسلوب يظهر ملائم العالم الجديد ويتناقص مع العالم القديم . وقد عرضت قصصا الكتاب «Rip Van Winkle» (ريب فان ونكل) ، و «The Legend of»

«Sleepy Hollow» (غرافة الكهف) صورة ساخرة للرؤى الأمريكي الصوت البريء المتأثر تعد مختلفة حتى اليوم عا قدمه كتاب آخرون . ومن ناحية أخرى ، تحيرت قصص ناثانيل هورثون مثل : «Young Goodman Brown» (جودمان براون الصنوبري) ، و «The Minister's Black Veil» (قناع الكاهن الأسود) في المفهوم التطهري الصارم للخطية الأصلية ، وأعادت بحث المعتقدات الثائرة عن الخير والشر ، وابتعدت شخصيات وصفت أنماطها في هذه القصص بأنها معذبة الفكر والسلوك ، من منظور يتفق مع نظريات علم النفس الحديث إلى حد ما .

وربما يكون ثمة تناقض مماثل بين قصص مارك توين الشعبية ، وقصص هنري جيمس الروائية ، وقصص المعاصرين لها الذين امتدت حياتهم من النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، واستمر إنتاجهم حتى العقد الأول من القرن العشرين . وقد حقق مارك توين بواكير نجاحه بما يعرف باسم «Tall Tale» (الحكاية الطويلة) التي تدور حول حياة الخلدود - وكان أكثر هذه الحكايات لتألف للنظر حكاية «The celebrated Jumping Frog of Calaveras County and Other Sketches» (ضفدعة مقاطعة كالافراس الثوبانة الشهيرة)

وصور أخرى) بما اتسمت به من المبالغة المفرطة . حل أن مأثرة مارك توين الفريدة في الأدب الشعبي للولايات المتحدة ، تتشبه في قصصه القصيرة التي تصور فيها حياة المدينة الصغيرة تصويراً حنوناً ، وصور الأمريكيين على أنهم أناس غريب الأطوار ، حسترون ، مشاكسون ، غامبون ناضجون بالحياة ، نزاعون إلى الفريدة . وفي مؤلفه المسمى «The Innocents Abroad» (الساذجون في الخارج) الذي كان أساسه مجموعة من رسائل الرحلة ، إلا أنها أدمجت بصورة إبداعية رفيعة المستوى جعلتها في مصاف القصص القصيرة ، وفكر مارك توين ملياً فيها حاق بالغرب الأمريكي الأوسط من رية صعيقة ، وفيما رأى أنه من الزايف الضحك الثقافي للأوربيين . وبدلاً عن ذلك ، احتفى بالأمريكيين البسطاء المستفيين بالاستقامة ، المسلحين ضد القيم المستغربة الزائفة ، والجماليات البالغ في نفاقها بفطرتهم السلمية - ومع أنه

استطاع في مناسبات كثيرة أن يكون كالأسلاك الشائكة مع بني جلدته مثلها كأم مع الأوربيين .

وتناول هنري جيمس الذي عاش فترات طويلة من حياته في إنجلترا وفرنسا - موضوع عبر الأطلسي نفسه في عدد هائل من قصصه ، لكنه أقم هذه القصص بحلق فني وتعقيد معنوي لا نظير لها . ومع أن هنري جيمس قد اعترف بوصفه ما أنماط مارك توين من تناقض بين الأمريكي الساذج والأوروبي السنيوي ، يبد أنه لم ينسب الفضيلة بأكملها إلى الأمريكي والفسخ وحده إلى الأوربي ، بل اعتد أن كل منها قد استطاع الاستغادة بتشريه من الآخر ، وكان الموضوع الثالث الذي تابعه هنري جيمس بألمية أكثر من أي كاتب آخر ، هو الطبيعة الرومانسية للوظيفة الفنية في الأدب والرسم والنحت على السواء . وفي كتابه «The Middle Years» (السنين الوسطى) وهو جزء يشمل بعض ذكرياته ، نجده كاتباً أخذاً في الشيخوخة ، أمثل ذات يوم أن يتفق الإجابة والكمال ، لكنه وصل إلى درجة تقبل فيها إمكاناته ، إذ يقول : «نحن نعمل في ظلام - نحن نفعل ما نوسمنا ، نحن نجود بما لدينا . إن شئنا هو وجدنا ، ووجدنا هو عملنا . أما الباقى ، فهو جنون الفن» .

ولا مناص من ذكر الإضافات الفريدة إلى الفن القصيرة لكتاب متقدم زمنياً ، هو إدجار آلن بو . ومن سخرية القدر أن هذا المؤلف الأمريكي الذي تلقى أعماله رواجاً عالمياً ، كان ذا عقل خيالي (كثير الرؤى) تجاوز بقصصه وقصائده التيار الرئيسي للكتابة الأمريكية ، إلا أن الأوربيين كانوا أسبق من بني جلدته في الاعتراف بأصالته وقوته . وقد أسر آلن بو بخياله المحموم ، وشائله العاطفية اللغوية لب كتاب المدرسة الرمزية الفرنسية . وفي روسيا ، تأثر ديتويفسكي تأثراً كبيراً برواية آلن بو الخيالية ، حتى أنه نشر ترجماته لبعض أعماله منها «The Tell - Tale Heart» (قصة من صميم القواد) وبعض قصص الرعب الغوطي الأخرى . وعلى مستوى الكتابة البشرية في مجالات أكثر ، كان آلن بو هو الرائد لأدب الخيال العلمي لقب جول فيرن نفسه ، والمبتدع الحقيقي للخيال البوليسي في حكاياته البسيطة مثل «The

Pur Lioned Letter (الرسالة المسروقة) ، و "The Murders in the Rue Morgue" (جرائم القتل في شارع مستودع الجثث) .

وكان إيجار آلن يو ناقداً أدبياً ذكياً أيضاً ، وهو الذى صاغ أحد التعريفات الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وميزها عن الرواية بقيلها على وحدة الموضوع وكتافتها . وهو يرى أنه في التركيب الكلى للعمل الأدبي يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تنجبه بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، إلى التصميم السابق وضعه ، (بعد قرن من الزمان صاغ الكاتب الروسى العظيم إسحق بابيل الفكرة نفسها بصورة أحكم ، بقوله : ولابد أن تكون القصة في دقة البيان الحربى أو الإذن المصرى) . وأخيراً ، لقد سبق بو الكتاب المتأخرين عنه زمياً باكتشافه - قبل سيجموند فرويد ، وقيل عى التحليل النفسى بزمى طويل - حالات شلولة العقل ، والنفس شبه الواعية .

وعلى أية حال ، كان تأثير بو ظاهراً بقوة في أعمال كتاب القصة الأمريكية الكبار الطليعيين أو الواقعيين خلال عقود السنين الأولى من القرن العشرين . وكان ستيفن كرين ، وشروود أندرسون شخصيات انتقالية سبقت تخصصها كتابات إرنست همنجواى ، وف . سكوت فيتزجيرالد . وقد اشتغل كرين مراسلاً صحفياً (كما اشتغل همنجواى فترة من الزمن) وحققت تأثيراته الطليعية بالوصف الموضوعى الخالص ، وبأساطير الأساليب اللغوية . وكان عدد كبير من قصصه بمثابة تقارير أخبارية حولت إلى فن . ومن أدورق قصصه "The Open Boat" (القارب المكشوف) ولسادتها القصصية فعمل التوثيق الغنائسي الصارخ ، وتقوم كل حادثة واقعية ، وقع لأربعة رجال (أحدهم مراسل صحفى ، هو وكرين نفسه) الذى فقد في قارب صغير عرض البحر بعيداً عن ساحل فلوريدا .

وبعد حوالى خمس وعشرين سنة ، نشر همنجواى أول كتبه القصصية "In Our Time" (في عصرنا) الذى كان قائماً هو الآخر على أحداث وقعت بالفعل ، إما وهو شاب بقاتب ولاية ميشيجان ، وإما وهو يعمل سائقاً لعمرة أسعاف ، ثم مراسلاً صحفياً في الحرب العالمية الأولى . وفضل

مثل كرين الكلمات . أحادية المقطع ، والجمل القصيرة السلسة ، واستطاع مرة أخرى مثل كرين أن يرسم بطريقة نابضة بالحياة ، صوراً للطبيعة وحالات نفسية لا تنسى ، بوضوح بارع للكلمات والجمل . وسعى همنجواى بوعى أكثر من وعى كرين إلى تحقيق الأمانة المطلقة بأسلوبه المحكم ونراه يتطابق بوضوح تام في قصته المسماة "Soldier's Home" (وطن الجنودى) استياء بطل القصة في مواجهة الكذب والمبالغة ، وقد وجد همنجواى أن متابعة الحقيقة الخالية من المبالغة أسير عليه ، حين يتناول الأبطال الهامشين الذين يواجهون الخطر أو الموت - أى : الجنود - صراعهم الثيران ، الصيادون ، الملاكسون - من تناوله للأروباب الصائلات الذين يقومون بأعمال عادية . وكان لسعيه إلى الأسلوب المجرد الذى استطاع أن يسيطر به على ما أسماه «الشيء الواقعى الناتج من الحرب» والحقيقة هو الذى يصنع العاطفة ، تأثير هائل في أيامه ، ويبدو أن هذا التأثير قد اكتسب قوة متجددة في مدرسة العقد التاسع من هذا القرن التى تعرف باسم «مدرسة الشكل الفنى المجردة» .

والصلة بين شروود أندرسون ، وف . سكوت فيتزجيرالد أقل وضوحاً من الصلة بين كرين وهمنجواى . ولا تكمن هذه الصلة في الأسلوب بقدر ما تكمن في الموقف من المجتمع . إذ يتناول كل منهما البذلاء الذين يتوقون إلى الانتباه إلى هذا المجتمع . وفى أفضل أعمال أندرسون - أعنى مجموعته القصصية "Winesburg, Ohio" - وينزبرج أوهايو تمجد شخصيات مدينته الصغيرة أنفسهم وغرباءه من المجتمع المحل ، بل غرباء من الأصدقاء ، وعن الأسرة ؛ ذلك إن كان لهم أصدقاء ، أو كانت لهم أسرة ، بسبب شلولة أو خطيئة يغالون في تقديرها باطئاً ، خاصة حين لا يواجههم الناس العاديون بالتسامح . ويريد أبطال ويطالات فيتزجيرالد أن يلاقون قبولاً ، لا داخل عالم أندرسون اليومى المبثلى ، بل في عالم التراث والنعت السائد . كما تختلف شخصيات أندرسون الكثيرة المظلومة عن شخصيات فيتزجيرالد المشرقة المقنعة بالحياة التى تعكس الحالة النفسية الطائفة لسنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى التى أطلق عليها فيتزجيرالد اسم "The Jazz Age" (عصر

موسيقى الجاز) . لكن أوهايم شخصياته كثيراً ما تنتم ، وتحيط أعمالهم فينفسون في معاركة الحصر أو في الإشفاق على الذات . ولم يفهم أحد قسوة الحياة الضالعة بصورة أفضل مما فهمها فيتزجيرالد ، بسبب أسلوبه إلى حد ما ، ولأن أبطاله ويطالات كانوا في ريسان الشباب ويتصفون بالجاذبية والإهمال . كما أن الأمر الذى يسبق قصص فيتزجيرالد بقدر من القوة والقيمة ، هو أنها لم تشمل البتة وبحث على القيم الزائفة ، وعلى ألوان الحياة العابرة التى وصفها باللعبة . ولم ينب عنه قط أنه كان خديلاً على هذا العالم المبثلى . وفى قصصه "The Rich Boy" (الغنى الغنى) يقول المؤلف بصورة هو نفسه «دعنى أشربك عن الأغنياء ، إنهم يختلفون عنك وعنى ، فهم يملكون ويستمتعون ، ويؤثر فيهم هذا التملك وذلك الاستمتاع فيجعلهم ضعفاء . أما نحن فقوياء ، لكننا ساهرون . أما هم فلا تستطيع أن تفهم سخريتهم إذا لم تكن قد ولدت غنياً . وهم يعتقدون من صميم قلوبهم أنهم أحسن وأرفع منا قدرًا لأننا مضطرون إلى أن نكشف لهم عن حرامنا . . . إنهم يختلفون كثيراً عنك وعنى» .

ومثلما أدخل همنجواى ، وفيتزجيرالد إلى باريس من الغرب الأمريكى ، انجذب الكتاب الزوج الموهوبين (الذين أشعلوا جذوة نهضة حى هارلم الأدبية الرائعة في العقدين الثالث والرابع من هذا القرن) إلى نيويورك ، فارتحل إليها من الجنوب الريفى كسل من (زورابيل همرستون ، وأرنا بوتنيس) ، ومن غرب الإنديز (كارل ماركاي) ، ومن الغرب الأوسط (لانجستون هيويز) . وربما كان جين تومر ، هو أكثر كتاب القصص القصيرة أمسية في تلك المجموعة ، فقد نشأ وترب في واشنطن ، د.س ، وانتقل إلى نيويورك سنة ١٩١٧ ، حيناً كانت العاصمة الأدبية لأمريكا أخذت في استقبال الكتاب الزوج بصورة غير معتادة . وتجدد قصص تومر وقصائده وصورة الوصفية الأدبية في مجموعته القصصية الأخشاة المسماة "Cane" (الخيزرانة) أحد الموضوعات التقليدية لأدب الزوج القصصى : احتمالية تجاوز التوتر العنصرى بالأسى إلى إيجاد العزاء والإيماء في عناصر الجمال الرعوية بالجانب الأمريكى ، أو في الاعتماد على القيم

أنها شخصيات خيالية غريبة تعانى الأما
جسيمة ، ربما يجعلها أجدر بالتحول
الروحي من الشخصيات العادية التى تحكم
عليها بصورة نمط من أقدارها . وثق
أوكونر ولهم فوكنز فى أنها لم تحضر السود
المقلوبين من أهل الجنوب ، وتصورهم فى
قصتها "The Displaced Person"
(المُرحّل عن وطنه) وفى قصة أخرى على
"Judgment Day" (يوم الحساب) على
أنهم أفراد يملكون جميع فضائل ونقاط
الضعف البشرى .

ومن بين الكتاب الجنوبيين الكثيرين
الذين يرتادون عالم الأسرار العريقة
بالمجتمعات المحلية شبه الريفية ، ربما تكون
بيودورا ولتى هى أحبهم لى قلوب القراء
وأكثرهم إجابة . ولا يعنى هذا أن ولتى غير
مدركة لاتحرفات شخصياتها ، أو أنها
تنافس من أهون قدر لتذليل الروح ،
لكن كل ما فى الأمر أنها لا تشغل نفسها
بوظيفة إصدار أحكام أخلاقية . كما أنها على
نقيض معظم كتاب القصة القصيرة
الجادين ، كما لاحظ أحد النقاد وأكثر
اهتماماً بهم نسعى له ، ونتوق لىه ،
وبكلمات ، وحيويتنا ، لا يأتينا وضوء
ضعفنا ، وثمة أمر آخر يكسب أفضل
قصص ولتى ثراءً بالذخا ، كما هى الحال فى
قصتها "The Wide Net" (الشبكة
الفسيحة) ، و "Shower of gold"
(وايل من الذهب) هو ذلك التوتر بين
سطوحها الريفية ، وأطوارها الغربية ،
وصلتها السحرية العميقة ب أسطورة ،
والطقس الدينى الذى يقطر أسفلها .

وتعزى جيدرر أوكونر ، ولتى
السجدة إلى الجنوب الأقصى والمناطق
الريفية الوسطى بولاية جورجيا ، ووسط
عمر الميسيسى على التوالى ، ولتى تشبه
ريف فوكنز بشمال الميسيسى . وقد قضى
بيت تابلور ، وهو من نوع مختلف تماماً فى
الكتاب الجنوبيين ، جزءاً كبيراً من حياته فى
ولاية تينيسى الواقعة على الحدود ، وهى
منطقة أكثر تحضرًا ، دخلها التصنيع ،
وأحاطت بها ضغوط الحياة الحديثة أكثر من
الجنوب الأقصى ، على أن قصص تابلور
المصولة صقلها رفيقا ، قد اهتمت أيضاً
بالملاقات الأسرية ، إلا أن نعتها لا تصور
الحقيقة تصويراً تاماً ، ويبدو ما بين هذه
الأسر من علاقات وإعيا وأكثر شخصيات ؛

أنه يختار أبطالاً من المهنيين المذكور
أساساً - المحامون ، المدرسون ،
الساسة - الذين يواجهون إصرار زواجهم
وأطفالهم وخدمهم الزوج على الحقوق
بصورة غير متوقعة . ويختلف ما فى قصصه
عما فى قصص أوكونر ولتى من سلوك غريب
الأطوار ، يصل إلى حد التفجر فى بعض
الأحيان ، لكنه يعبر عن سطخ شخصياته
(أو يكتبه) بأدب ومثقة .

ومع أن أول مجلد يجرى قصص تابلور قد
ظهر من حوالى أربعين سنة - وتناوله
النقد - ألا أنه لم يلق رواجاً كبيراً ، ولم تدع
شهرته الشعبية الكبيرة إلا فى العقد الثامن
من هذا القرن ، الأمر الذى يوحى بأن
أسلوبه الساخر الهازىء هو الأسلوب للذوق
المعاصر بخاصة ، والواقع أن النغمات
السائدة التى يرددتها الجيل الحالى من كتاب
القصة القصيرة ، ليست إلا نغمات تحكية
دقيقة تصور الحقيقة تصويراً ناقصاً . لكن
من يظنون قصصهم من البشر يختلفون
اختلافاً كبيراً جغرافياً واقتصادياً عن
يظنون - بصفة مستقرة - قصص الكتاب
الجنوبيين ، أو الشماليين الشرقيين المتقدمة
زمنياً . وتبدو الشخصيات المعاصرة غير
متصلة بالمكان أو بالأسرة ، وإذا كان ثمة
أسرة ، فإنها لا تشمل سوى الزوجين ، أو
الزوجين وطفل واحد فى حالات نادرة . كما
اختفت الجماعة الممتدة عدة أجيال ، وها
جنور عميقة من ناحية التاريخ والموقع .
حقاً ، إننا فى عالم العابرين بلدينا ونفسانيا
الذين يواجهون الحاجة إلى وجود القيم ، أو
إلى وجود بعض القواعد التى تنمى بها على
أقل تقدير .

ويأخذ كتاب أمريكا الأصغر سنًا
نماذجهم الموضوعية من مارك توين المرح ،
أو من هنرى جيمس المَحَلُّ ، أو من ولیم
فوكنز المشاكس ؛ بل يأخذونها من
الأوروبيين العابسين مثل فرانز كافكا
وصمويل بيكيت اللذان يعدان المؤسسات
الإجتماعية مؤسسات غيبية ، ومسيبة
للإحباط . وثمة أصغر سنًا من هؤلاء
منها : جون بارث ، ودونالد بارلتيم تأثرت
بالكتابت الأرجنتى الراحل غورخه لوليس
برجس الذى حول أدب القصة إلى أساطير
خرافية صريحة مليئة بمعرفة موسوعية آرا
عن الأسلوب السائد فإنه الأسلوب الفنى
للمجرد من الزخرف المعتاد فى وصف

الطبيعة ، وتصوير الشخصيات ، أو
الخلفيات الإجتماعية والثقافية . وهذا
الأسلوب القصصى متأثر بالأسلوب الفنى
لمنتاج الفيلم السينمائى الذى يحقق تأثيراته
الوجدانية بوضع أشياء بجانب بعضها
البعض ببراعة ، ولقطات عشوائية فى
الظاهر ، أو بمقطوعات حوارية غير
متربطة . وربما يعزى رفض قصص السبق
المجرد هذا للواقعية الإيجتماعية إلى أن
لصحافة الجديدة إلى امتلاك هذا التقليد
الذى ساد فى العقدين السابع والثامن من
هذا القرن ، ومارسه توم وولف ،
والقصص الراحل ترومان كابوت
وأخرون ، حيث مزجوا الأساليب الفنية
للغة الواقعية بالأحداث الحقيقية المسقاة
من تقارير صحفية . وأخيراً ، وجدت
السلالة الجديدة من كتاب القصة جمهور
قراء خاص ، ولم يعد الجمهور بعامة هو
التواق إلى الاستمتاع أو الإثشاء بقراءة
القصة القصيرة ، وصار قراء القصة هم
خبريو الجامعات المحكين بدرجة تكفيهم
من تقسيم الأساليب الفنية الطليعية
والتعجيد الفنى .

وبرز من عشرات كتاب القصة الأمريكية
القصيرة المعاصرة اشادة ثلاثة هم : آن
بيتى ، وروبي آن ماسون ، وريكوند كارلر .
وتقول الناقدة سوزان ميرت عنهم :
وتعكس قصصهم عاطفة مكبوتة ، تفصل
إلى القارئ عبر حوارات مرعزة ، وصور
رمزية ، ووجهة نظر محددة ببنائية . أما
الحدث فلا يتجاوز حده المجرى عادة ، مع
تثبيت التقديم الدرامى للموقف برموز
قوية . وقد وفدت بيتى ، وأن ماسون ،
وكارفر من مناطق أمريكية متباعدة ، وحظى
كل منهم بترحيب وتقبل النقا . وإن كان
منهم جوائز أدبية متميزة - وهم يختلفون بما
فيه الكافية لعرض التشكيلة المحتملة فى
نطاق مدرسة مشتركة للقصة القصيرة .

وتدور أحداث قصص آن بيتى فى نيويورك
سقى أساساً ، مع غزوات عابرة للريف
المحيط بها . وتمتاز لغة هذه الكاتبة
بالإيجاز ، ولا تعتمد على التوكيد ، وتتركز
على الحركات البدنية المعانية اللا مترطبة ،
وعلى حوارات حكمة تتحاشى الاستجابة
العاطفية المباشرة عادة . وتسم بأحاسيسها
بفردانية نفوس شخصياتها الشابة ، وقرأها
الشباب . ولا يستخدم أى كاتب آخر

الرموز الثقافية للعقدين السابع والثامن من هذا القرن بأنافة نفوق أنقائها ، أعنى - موسيقى الروك لبوب دبلان ، والبيتلز ، وتدينج الماريجوانا - مع ألفتها بوجودات الرسم والتصوير تتاحف الفن الحديث . وقد فصل هذا الجبل نفسه بقعة عن الأجيال التي تكبره سنأ في مسائل التدفق ، أكثر مما فعل وجيل موسيقى الجاز، الخرافي في العقد الثالث من هذا القرن ؛ ونادراً ما يظهر الأقارب الأكبر سنأ في قصص بيتي . وبينما عبرت المجموعة الأكبر سنأ عن تمردها بروح عالية ، وسلوك جريء غير تقليدى ، نجد شخصيات آن بيتي قيد حالة نفسية مثقلة بالحنين التشائم إلى الوطن . كما حُلَّ محل الآمال السامية من أجل عالم نقى للفن ، ورفقة اللهو التمسدة في أثناء دراستهم بالجامعة ، فراق أخرس .

وتستجيب شخصيات آن بيتي انشابة لشعور اللا مبالاة بدعورهم في علاقات يتوقون إلى أن تكون علاقات موقوتة ، ويخشون تعريض أنفسهم لآى عاطفة رومانسية . ومع ذلك ، يشعر المرء أنهم يتوقون إلى العاطفة الملتزمة من وراء قواقعهم الذاتية الواقعية . وفي القصة التي عنوانها "مجموعه مختصها - القصص" (أسرار

ومباغثات) نجد الراوى يلسان التكمك ، وهو زوجة هجرها زوجها منذ وقت قريب ، لكنها مازالا يميلان أحدهما إلى الآخر ميلا عاطفياً ، كما لو كان مقدوراً عليها ألا يأخذاً انفصالها مأخذ الجبد . وللزوج عتيق ، لكنها لا يلتفتان معاً سوى يوم واحد في الأسبوع ، كأنها تؤكد أن هذا الحب موقوت . ومن أصدقائها المثيرين إلى قلبها يكتان لها مشاعر متكاثة ، لكنها غير معصوبة في قلب بعينه نحوها ، أو نحو أحدهما الآخر . حتى الجرائم الرامدة التي أطلعها عتيقها في غرة نومها ، في لحظة ماجة بالقصة ، كانت محكومة بفترة لغائها القصيرة .

وثمة قصتان أخريان من مجموعة (أسرار ومباغثات) تصفان دقائق الأمور التي تتقدم باخنان المشترك بامتلاك - كلب موكبد وسيارة مكشوفة - أكثر مما تتقدم بالصلة المزاجية ، وفي قصة "Distant Music" (موسيقى قاصية) نجد البطلة في حالة قلق

خشية أن يتحرك قلبها بصورة غير ملائمة بين شقتها وشقة جيبها ، ثم تذكر طلاق والدنيا ؛ لقد ربتها أمها حقاً ، لكنها تعير هي وأختها كل صيف إلى "ستيلز" لقضاء شهرين مع والدهما . وللقرأى أن يستنتج ما إذا كان ذلك مجرد ذاكرة مستقرة ، أم تعبير عن قلق البطلة . وفي قصة "A Vin tage Thunder bird" (طائر الرعد العتيق) نجد تتابع عمليات الشراء والاستخدام والبيع ، ثم معاودة الشراء لسيارة عتيقة بمثابة رمز لعلاقة الوصال والانفصال بين صديقين غير رومانسيين ألبت .

وقد رأى بعض النقاد أن قصص بيتي خالية من الشفقة ، وعلوية بياليس ، وأن نثرها مسطح غير معبر عن الذات ، لكن المعجبن بها يلدلون على أنها كانت منظمة وتحقق التأثير الذي ترفيه بدقة . وتقول الروائية الكندية مرجيت أتورد عن بيتي : "إننى لم أجد أحداً أفضل من بيتي في وصف التفاصيل العتيقة ، وفي تصوير المحيط اللا واقعى المتدفق بالحنن" . وتعرف بيتي نفسها أنه تتقدم إلى جيلها وجهة نظر حزينة . وقد قالت في أحد أحاديثها : "حقاً ، إننى أهتم بالاختراب أكثر من شعورى الشخصى به" . وليس غريباً أن يركز الكتاب الموهوبون ، أو أن يبالغوا في جانب من جوانب الحيلة ، كان يجدر بهم أن يعملوه أو يتقاضون عنه . والواقع أن بيتي لاقت استجابة قوية من القراء الذين شاركوا في تجارب العقد السابع من هذا القرن ، ويرى ذلك أن قصصها توصل عناصرها شأنها بالنسبة لنظرة الحالية هؤلاء القراء ، وذخيرة عاطفية ، مقاومة للزوال ، احساس بعدم دوام العلاقات ، قابلية لاستيعاب الذات الزوجية . ويجد بعض القراء في قصص بيتي رسالة تعيد الحيوية إلى ضرورة اختيار للمشاعر والقيم التي تقلل عمق التجربة وكثافتها .

والانتقال من قصص آن بيتي إلى قصص بوى أن ماسون ، يعنى الانتقال إلى كون مختلف تماماً - أى من أضواء نيويورك سقى الباهرة ، ومن الرفاقية الحضرية

تدعى: آن ماسون القصصية "Shiloh and Other Stories" (شيلوه وقصص أخرى) أننا مازالنا في عالم تقيد البشر فيه

بأذواقهم الثقافية ؛ حيث تكون الأشياء المحببة هي: الأشياء العامة ؛ الموسيقى الرفيعة ، برامج التلفزيون الفولكلورية ، والخرف التي تشيد الأكواخ بكتل خشبية منمنمة ، وتصنع سفن لقضاء . وشبه أسلوب آن ماسون أسلوب آن بيتي في أنه أسلوب مقطع ، ومتحدر ؛ لكنه مأبوق بلوحة زيتية إجتماعية - استبدلت فيها الأرض الزراعية بمساكن الفسراسى ، والمتاجر الرفيعة بمت جر الطرق المعبدة - بالإضافة إلى تعبير عن المشاعر أكثر صراحة . وتصور أن ماسون الحيلة القليلة للرجال والنساء الذين لاحظ لهم من المال السوفير أو اتعليم ، أو لاحظ السيد ؛ وحلت بهم لعنة الإحساس المرفف ، ليتاح لهم التندم ، كما يقول الناقد وادفند كرامن . وربما تكون شخصيات آن ماسون ساخطة مثل شخصيات بيتي في بعض الأحيان ، لكنها ليست مستسلمة ، وغير خاضعة تماماً للإشفاق على الذات .

كما أن النساء في قصص آن ماسون أكثر قوة ومرونة من الرجال . ونحن نكون هؤلاء النساء مكبودات أو تميمسات ، مجدهم بنغمين في تسديرات بدنية لتقصية أجسامهن ، أو يستغرقن في كتابة موضوعات إنشائية ، أو ينجفن في أحاديث عن تاريخ الأسرة يجلدن فيها العزاء ونحن تنصرون زيجة للشعاب ، أو لا تحقق هدفها ، نجد أن الزوجة هي التي تؤثر الانفصال عادة . وفي: "لم ماسون ، نجد أن الجيل الأكبر سناً ، لم ينسلي حظه ن التعليم الجامعى ألبتة ، ونادراً ما حظى أطفاله بهذا النوع من التعليم . ما تدافع شخصيات ماسون عن حقوق المرأة على غير ما هو متوقع ، وهذه حركة تزعمها وسائدنا النساء الجامعيات المتعللمات في المدن الشمالية الكبيرة، أساساً . فإنه من خلال برامج التلفزيون وأحاديث ، وهو اقتصاد محدث ، نجد الابنة الثمردة أحياناً ، وأن الحركة النسائية قد وصلت إلى منطقة يادوك بولاية كنتسكى .

وفي بعض الأحيان ، تعمل رباح مناصرة حقوق المرأة على نشوء علاقات عاصفة بين الأجيال . يوضح ذلك أن أما تقول لإبتهاه الجماعية : "أرى أنك تعتقد أننا جيلاه حتى في أسلوب حديثنا" "Old Things" وفي قصة أخرى هي "Old Things"

(أشياء بالية) ، نجد أمأ اسمها «كليو» تقول لايتها التي هجرت زوجها منذ فترة قريبة أن تسمى لإقامة حبيبها يد : «النس» يا بنتي ، لا يتوهر كل ما يريدون في جميع الأوقات ، وترد عليها الإبتة : «يجب أن يفعل الناس ما لا يريدون كما هي العادة الآن» . ونجيبها كليو : «عل أن أعرف ذلك» ، وتضيف : «لقد أفسد التلفزيون كل شيء ، إنك تشعرين بالرعب» . ونجيب الإبتة : «لا أقصد ذلك ، هذا لصالحك يا أمأة» .

ومن الصفات المحبة في شخصيات أن ماسون الكثير أنهم مرتطون دائماً بالثقافة المتفردة التي درجوا بها . معظم الناس هنا ، يفضلون المسوت على ترك البلد ، يعاقب الراوي بلسان المتكلم في قصة "Residents and Transients" (مقيمين ومترحلون) . والإبتة تحب المزرعة الأمريكية العتيقة المخلدة التي تركها لها والدها حين تقاعد لكي ترعاها ، بعد رحيلها إلى فلوريدا . ولا يعد حب مثل هذه الأشياء المألوفة حياً عظيماً ، ولا حياً عاطفياً ، لكنه من النوع الذي يتخسر من السخوية فيطغى للذات : «عمري حوالي ثلاثين عاماً ، عندي رجلان وثلاث قطط ، أستاذ ليست مُسوَّنة (رجلٌ منها طبيب أسنان) . كنت أهد قططي ذات يوم ، غلب على ، عدت نفس قطعة منها . وتعمل بوسى أستاذاً للآداب ، وكانت رسالتها الجامعية عن فلاهير نايوكوف ، هو واحد من أعظم الكتاب تميماً وحنكة في القرن العشرين .

١٠٠ ، إن تناول أن ماسون للطبقة العاملة التي نشأت معها ، وعرفتها حق المعرفة ، لا يكشف عن أثر هبوطها إلى مستوى هذه الطبقة ، وهي تعرض شخصيات حسيكية تعاطفة وجدانيات ، ولا يفادر أسلوبها الموزع أي أمر جوهري .

١٠١ أما ريموند كارفر ، فإنه على نقيض ذلك ، ويترك أمور جوهريّة كثيرة ؛ لكن شيء أنه إجماع على أن قصصه أقوى أثراً وأخلد ذكراً من قصص ماسون ، أو أن يبقى . ويقول الناقد المبرز إيرفينج هاوي : «ثمة قلة من قصص كارفر تعد من روائع القصص الأمريكي بالفصل» . ويمضي مصدر أثرها الساحر إلى ندوة نشره القاتم على التقطيع الموسيقي الذي يذكر كثيراً من

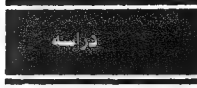
القراء يادنتس هنجواي وإحساسه المثلح بالطبيعة على الدوام ، وبما في أسلوبه من إيقاع إيجاز . وقصص كارفر مروعة أيضاً ، لأنها تصف ألوان الحياة المكشورة أو التي تعاني الظلم يصف غير معتاد ، وحيث أنها ألوان حادة للحياة ، فإن التطبيق الوجداني معها يكون سبباً حزيناً ، وصوراً في حين آخر .

وقد نشأ كارفر بولاية واشنطن ، ولا يزال يعيش بها ، وتقع أحداث معظم قصصه في شمال غرب المحيط الهادئ . وتختلف شخصياته عن شخصيات ماسون ، فهم : سبعة بريد ، وحُجاب ، ووايوس ، وياثون جائلون ، ومدرسون ، وكتبة محلات تجارية ؛ ولا يتغون من الحياة إلا اليسير : عمل ، وأسرة ، وطعام ، وحب ، وسلوى . ولا يتطلعون إلى حياة رومانية ، أو إلى تقدم إقتصادي . لكن ما يجعل حياهم مأساوية أكثر من أننداهم في قصص ماسون ، هو انقطاعهم إلى المرونة ، وإلى أي إرتباط بالمكان : «نحن نعيش . إذن في البورك» . (متجسج بجوي في نيومكسيكو جنوب غرب الولايات المتحدة) تقول إحدى شخصيات كارفر ، وتضيف : «كانتا جميعاً من مكان آخر» .

وفي بواكير قصص كارفر ، مال أباطها إلى الاستسلام لمآسي الحياة ، ولم يسر إلى تغيير أنفسهم أو تحسين أحوالهم . وتكشف قصصه الأحداث التي ظهرت في مجموعته المسماة "Cathedral" (كاتدرائية) عن حالة نفسية أكرم ، وعن أرق إنسان أرحب . وتحدثنا القصة التي جعلها عنواناً لهذه المجموعة عن روبرت ، وهو صديق كفيف لزوجة الراوي في القصة ، ويؤود الزوجين في منزله . ويظهر أن الراوي (الزوج) إستهام من هذا الشخص المصروع ، ومشتر من زوجته ، وفظ مع روبرت . عل أن الراوي أثارته ذات ليلة مشاهدة برنامج تلفزيوني عن الكاتدرائيات الأرويسية . وحاول أن يصف إحداها لروبرت . وعندما فشلت محاولته اللفظية ، يحضر ورقة وقلماً ، ويرشد يد روبرت يديه ، ويعمله يخطط أرباباً وأعمدة سامقة . وبس هذا العمل الأخرى بين رجلين ، أحدهما ليس ورعاً بخاصة ، وترت للصفاء والتصبغ في نفس الراوي ، ويوحى بإمكانية غامضة بنت لحظتها .

وفي قصة "The Bath" (الاستحمام) التي ظهرت في مجموعة كارلر القصصية المسماة "What We Talk About When We Talk About Love" (نم) تحدثت حين تحدثت عن الحب) نجد زوجين يتفان مع حيز لعمل «توراة» عيد ميلاد لابنها الصغير «سكوي» ، لكنها ينسائها حيناً أصيب ابنها في حادث ونقل إلى المستشفى . وفي نهاية القصة يتلقى الوالدان وابنها بين الحياة والموت مشكلة تلفونية وقعة من الحياز ، يذكرها يعلم حضورهم لاستلام «التوراة» ودفع ثمنها . وقد طول كارلر هذه القصة نفسها ، ونشرت في الطبعة الثانية من مجموعته (كاستدرائية) باسم "A Small Good Thing" (شيء صغير طيب) . والأن يعال الوالدان الأمأ مبرحة لوفلة ولدها ، ويفخران غضباً من الحياز الوقح . وبعد فترة وجيزة ، يقصدان حيزه ليلا ، فبهذه حزننا ذاتاً حين علم بالمأساة . ويقدم لها بعض الفطائر الساخنة قاتلاً : «كلاً ، إنها شيء صغير طيب ، في وقت كهذا» . - وتنتهي القصة بعبارة : «وتحدث الوالدان في الصباح الباكر ، وليس متساق شاحب من الغصم يقع فوق النوافذ ، ولا يفكران في مغادرة المنزل» .

وإذا فلتنا ما أحدث ريموند كارفر من تطوير بصورة مطلقة ، نجد أن القصة الأمريكية القصيرة أخلت في الانتقال من مدرسة الشكل الفني للمجرد الحادثة إلى البعد النفسي ، والتصوير الأكثر وضوحاً عن الشعور . وإذا تأثر الكتاب الشبان بكتابات بوبس أن ماسون ، سوف تكون القصص الجديدة أعمق جلواً في مواقع قابلة للمطابقة الوجدانية والمناخ الإجمالي . بل حينها كانت أن يبين نفسها ، تخلق مديتها الشاحبة الوانعة «نيورك» ، كان ثمة كتاب أكبر منها سناً لا يزالون في أوج النشاط مثل : جلايس بالي ، ولينارد ميليل ، وستيا أورك ، ويصورون تلك المدينة على أنها مدينة حيوية متباعدة دنياً وهرتياً . وأما كان الأمر ، فإن القصة الأمريكية القصيرة اليوم في نقطة تحول مثيرة ، وواقعة في الوقت نفسه تحت إظراء التجريد والتزعة الواقعية ، والتجربة ، والتفادى المتوالي ، وهي واقعة أصر الأمر تحت رحمة الرؤية الخاصة للقصص الفرد الموهوب



مكتبة
مكتبة

دوريات إلكترونية

ويلز ، بينما كان يقود سيارته حيث توقف عند إحدى إشارات المرور بأحد تقاطعات شوارع لندن ، هبطت على ذهنه فكرة ملهمة عن كيفية إستحداث سلسلة من التفاعلات النووية . وأدرك لتسوه أن تفاعلات كهذه لا بد أن تطلق طاقة هائلة ، وأن بالإمكان صنع القنابل الذرية .

وفي عام ١٩٠١ - وهو العام نفسه الذي ظهرت فيه إلى النور قصة ويلز عن ارتداد الفضاء بعنوان The First Men in the Moon (الرواد الأوائل على سطح القمر) - قام ويلز أيضا بنشر مقاله الأول في سلسلة مقالات بعنوان Anticipations: An Ex- periment in Prophecy (توقعات : تجربة في مجال التنبؤ) ثم اقضى أثره بعد هذا في هذا المضمار كتاب كثيرون آخرون عبر العالم كله على صفحات كثير من الجرائد والمجلات .

واستمر ويلز في تنبؤاته التي تحققت معظمها . فلقد تنبأ بأشكال وسائل النقل التي ستوافر في القرن العشرين ، كما تنبأ بتوسع رقعة المدن الكبرى واتساع ضواحيها ، كما صور نظم الطرق الفسيحة التي سوف تكتظ بالسيارات الخاصة والحافلات والوريات . وتنبأ أيضا بإقامة المساكن الضخمة التي سوف تكون التدفئة فيها مركزية ، وبسلاطيش الآلية ، وبالمنظفات المنزلية وبكثير من التناجات الأخرى التي يعلن عنها اليوم على شاشات التلفزيون .

ولم يقف ويلز عند هذا الحد ، بل عرض للتغيرات التي سوف تقع في البنية الطبية بالمجتمع الإنساني بالأقطار المختلفة ، كما عرض مستقبل الديوقراطية والوصول إلى حافة من الاستعداد الدائم للحرب ، الأمر الذي يسجل من المحتوم في نهاية المطاف قيام نظام حكم عالمي تحت إشراف صفوة مدبرة علميا .

وبعد هذا العرض السريع لنشأة المستقبلية ، علينا أن نتناولها لا من حيث إنها تاريخ مضى ، بل من حيث إنها آلية حالية في متناول أيدينا يمكن أن تساهم في التقدم التكنولوجي والبشري . ذلك أن هناك مجموعة من التهديدات التي تترتب باستمرار بقاء الإنسان على هذه البسيطة ، ولكن بينما تزايد تلك التهديدات جدة ،

Set Free (Set Free (العالم وقد فكت قيوده) . وفي هذه الرواية - كما نخيل ويلز - قام العلماء بالكشف عن كيفية صنع « قنابل ذرية » من عنصر إشعاعي مصطنع . وهذه « القنابل الذرية » - وهي التسمية التي خلفها ويلز لأول مرة - قد ألقى بها من إحدى الطائرات فدمرت معظم مدن العالم الرئيسية في حرب خيالية لم يكن لها وجود وقتئذ إلا على صفحات روايته .

لقد أثرت تلك القصة الخيالية فكرا علميا في حفل زيلار الخصب ، على الرغم من أنه لم يأخذها بمأخذ جدوى في بداية الأمر . انتقل زيلار إلى لندن بعد استيلاء النازيين على الحكم مباشرة . وفي سبتمبر عام ١٩٣٣ بعد عام كامل من قراة قصة

ترتبط المستقبلية بالكاتب الإنجليزي ذي الخيال الخصب هـ . ج . ويلز . H. G. Wells الذي يعتبر بحق الأب الروحي للمستقبلية لقد جمع ويلز بين المعرفة العلمية وبين الكلف الشديد بالإنسانية ، كما أنه حظي بموهبة غارة خلق صور ذهنية ملهمة تتعلق بمستقبل العالم الذي صاغ خلال حريين عالميتين رهيبتين دخل بهما إلى عصر الذرة .

ففي عام ١٩٣٢ حيث لم يكن هتلر قد تقلد السلطة في برلين بعد ، تصادف أن قام ليو زيلار Leo SZILARD - وهو عالم مجري يهودي كان يقوم بشهرس الفزياء بجامعة برلين - بقراءة رواية قام بتأليفها ويلز في عام ١٩١٣ بعنوان The World

المستقبلية والتطوير التكنولوجي والبشري

يوسف ميخائيل أسعد

١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

فإن الامكانيات والقدرات البشرية تزداد أيضا نوماً وارتقاء .

وهناك في الواقع نوعان من المستقبلية لا نوعاً واحداً فحسب . فهناك أولاً - المستقبلية المتأزمة crisis Futurism ، ثانياً - المستقبلية التطورية Evolutionary Futurism فإذا ما استطعنا أن نتدلسر هذين النوعين من المستقبلية ، فقد نحصل على ضوء يهدينا للخروج من الارتباك الحالي إلى مستقبل إيجابي للإنسانية . ونأمل ألا يكون ذلك الضوء خداعاً أو مجرد وهم ، بل أن يكون بمثابة المرحلة التالية من التطور ، التي تبنى على أساس التنشيط لتشجيع للقيام الكامل للقدرة البشرية روحياً وسيكولوجياً واجتماعياً وتكنولوجياً .

والواقع أن المستقبلية المتأزمة هي أكثر أشكال المستقبلية ذوباً . ومن أشهر ممثلي هذه المستقبلية الفن توفلر ALVIN TOFFER ، FLER بكتابه Future shock صدمة المستقبل . يقول توفلر إن عملية التغير قد خرجت عن طَوْع الإنسان . فنحن قد أرغمنا على ركوب جيتاد تملو بنا إلى حيث لا نعلم ، ولم يعد لنا سوى أمل قليل للتحكم فيها . فلذا ما استمر النمو الحالي بمعدله المراهق لسكان العالم وللتنشيط وثلاث البيئات والنتائج الفداهي ملا تغير ، فسوف نبلغ نهاية حدود النمو الممكنة على الكرة الأرضية خلال مائة سنة فقط . وعندئذ سوف نضطهد بكثرة عالية متقطعة النظر .

أما المستقبلية التطورية فإنها تقدم عنصرًا جوهرياً تفتقر إليه المستقبلية المتأزمة في موقفها من المشكلة العالمية ، هو التطلع بالنظرة التطورية . فمن هذا المنظور التطوري ، يجب أن نقتصر أزمة البشرية اليوم في ضوء فترة تطورية خطيرة ولكنها فترة طبيعية . على أن هذه الفترة لا تؤدي إلى الإصلاح بالتكيف للمحدود الراهنة ، بل تؤدي إلى تحول جوهري من خلال القابلية للتكيف وأيضاً من خلال قدرات جديدة كاملة في الجيلة البشرية .

ولكني نفهم ما هو أبعد من الأزمة الراهنة ، لا بد أن نذكر أن المستقبلية التطورية تمتد إلى الوراء إلى الماضي السحيق جداً حتى منشأ الكون الفيزيائي ، فتقوم

بدراسة الأنماط المتواترة من التحول . وتكشف هذه الطريقة عن أن الطبيعة تتطور خلال حلزونات أو لولب تطوري يتجه إلى قيام نظم متكاملة معقدة بسببه من الجزئيات ومروراً بالخلايا ، إلى الكائنات الحية متعددة الخلايا ، إلى الأناسي القدامى ، وانهيارنا نحن الأدميين .

وتنشأ الدروس المرجوة حول التغير الكمي الذي نتجابه من خلال هذا الطريق التطوري الذي يتطلب المرور فيه انقضاء البلايين العديدة من السنين . على أن الطبيعة وهي تمر خلال مراحل طويلة من التغير عن طريق الزيادة في الكم ، فإنها تتغفر قفزات تطورية مفاجئة يسميها علماء التطور بالطفرات .

والأزمات تسبق التحولات ، ولا تشكل المشكلات سوى حواصل تطورية . وقيل كل تغير كمي ، كانت هناك نظم أزمت حتمت على الإعداد لاستحداث كيان جديد هائل لم يتأد إلى إصلاح ما هو قائم ، بل تأتي إلى استحداث أشكال جديدة من خلال تركيب جديد للأجزاء الخفية .

والواقع أن المستحدثات التي تتسرهما الطبيعة على أساس تكنولوجي إنما تتوافر في أساس كل تغير كمي . فتركيب العناصر ، والدمج الذي ينتج ولقه نشوء الأشياء وارتفاعها ، والتركيب الضوئي ، بل واللغة ، إنما هي في الواقع تكنولوجيات طبيعية - إذا صح التعبير - قد أدت إلى وقوع تغير كمي . فالتكنولوجيا بهذا المعنى هي عملية طبيعية .

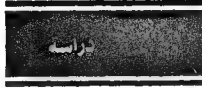
ولا ينبغي أن وجهة النظر التطورية تسم بالفتاؤل . فعندما يقوم المدافعون عن المستقبلية التطورية من أمثال كمنستر فولر BUCKMINSTER FULLER أو إسفاندياري F.M. ESFANDIARY كسرالت الريسك KRAFFT Ethricke بتفسير الحلزونات أو اللولب التطوري ، قائم يشاهدون فيه القرص المتفتحة أمام الأداة الإنسانية وطاقاته المتجددة والملي البعيد غير المتأهلي الذي يمكن أن يصل إليه ذلك الأداة . فهم يتشددون التبعي على الوضوحات التي تشير إلى « جشطلت » إمكانياتنا البشرية ، أي أهم يطرهون بنظرة كلية شاملة غير مجتزئة يعض الجوانب

دون باقي الجوانب الأخرى . ولا شك أن الإمكانيات التي محورها البشرية هي إمكانيات حقيقية ، كما أن للمشكلات التي تجاهها البشرية هي مشكلات حقيقية أيضاً ، ولكنها لم تفهم حتى الآن باعتبار أنها إمكانيات ومشكلات طبيعية ، وإنما دلائل على نتائج لتفاعلات تطورية خاصة بنوع معين وتحتوي معين من الكائنات الحية في المرحلة التطورية التي يمر بها .

وبوجب هذه النظرة المستقبلية التطورية يعتبر التطور بمثابة خبرة شعورية مستمرة في النمو . ففي كل فترة كمية ، يزداد شعور البشرية نوماً . فلذا لم تكن الطبيعة البشرية أخذت في التطور إلى الأمام تجاه شعور أكثر ارتفاعاً باستمرار ، فيكون إذن من الطبيعي أن أبان من باقي قدراتنا سوف لا يجد له مجالاً يعبر عن نفسه من خلاله ، وبالتالي فإن قدراتنا على هدم أنفسنا سوف تفضي بنا عندئذ إلى الانقراض .

وتذهب هذه النظرة المستقبلية التطورية إلى القول بأننا لسنا في عالم منفلق على نفسه . فالجنس البشري يقف على حتبة الولوج إلى بيئة جديدة . ولا شك أن البيئة الجديدة التي تبعد في آفاقها عن بيئة الكرة الأرضية هي بيئة هنية بالموارد وبالطاقة وبالمساحات التي يتسنى التطور في نظائها . وهناك في الغالب إغصاء مقصود عن الإمكانيات المتوافرة في الفضاء ، وعن تكنولوجيات الفضاء . بيد أن سير أغوار الفضاء واستغلال إمكانياته يشكلات خطوة مهمة لا تقل أهمية عن الخطوة التي اتخذها بعض الكائنات الحية البحرية وقد غيرت بيئتها المائية وزحمت إلى اليابسة وجعلت منها بيئة طبيعية لها عن طريق قدرتها على التكيف بيولوجياً لخطبات تلك البيئة الجديدة . وكما أن الزراعة قد انتهت إلى الحضارة الحديثة ، كذا فإن زراعة بعض الكواكب سوف تفضي إلى نشوء حضارة كونية مستعدة .

ولا شك أن هندسة الوراثة وما يمكن أن تؤدي إليه من نتائج اقتصادية وسيكولوجية واجتماعية سوف تلعب دوراً تطورياً بعيد المدى في تدليل كثير من الصعاب وفي حل بعض المشاكل التي تجاهها الجنس البشري اليوم ، كما سوف تحقق الرفاعة للأجيال القادمة . ومن المعروف أن هندسة الوراثة



الروائي الإيطالي جيوفاني فيرجا

النسوقى فهمى

من أتياع مائزينى فى آرائه الصامة ، ويعد ذلك درس جيوفانى فيرجا القانون فى جامعة كاتانيا عام ١٨٥٨ ، ثم قضى منذ عام ١٨٦٠ فترة سنوات أربع فى الحرس القومى بعد هزيمة قوات البوريون على يد غاريبالدى ، ثم دفع له والده البديل التقضى لترك الخدمة ، ووافق على السماح له بأن ينهى دراسته ويتفرغ للكتابة ، فصادر جيوفانى صقلية التى كانت على الرغم من ثرائها الذى أثار انتباه فيرجا فى بداية الأمر ، جزيرة بدائية ومنعزلة ، لهذا غادرها فى منتصف الستينيات من القرن التاسع عشر إلى فلورنسا بعد تركه للخدمة فى الحرس القومى .

وكانت أولى اهتمامات جيوفانى فيرجا الأدبية قد تحركت تحت تأثير معلمه الكاتب الصحفى والشاعر أنطونيو أباتي-، فاهتم

ولد الكاتب الروائى الصقل جيوڤانى فيرجا فى ميناء كاتانيا بجزيرة صقلية فى ٢ سبتمبر ١٨٤٠ وهو أكبر ستة أطفال ولدوا لجيوڤانى باتستا فيرجا ، وكاتيرينا دى مورو ، وكان أبوه من طبقة صغار النبلاء ، أما أمه فكانت من أسرة ثرية من أهالى ميناء كاتانيا ، وكانت أسرة فيرجا ذات ميول سياسية ليبرالية مناهضة لأسرة البوريون وكانت تملك أملاكاً فى جزيرة صقلية ، وفى إيطاليا فى منطقة فيتزينى على بعد حوالى ثلاثين ميلاً من هذه المدينة ، وقد قضى جيوڤانى طفولته فى هذين المكانين فى رعاية والدته فى أغلب الأحوال ، وفى سن الحادية عشرة بدأ فى تلقى تعليمه على يد أستاذ يدعى أنطونيو أباتي ، وكان كاتباً وشاعراً وصحفيّاً ، ذا نزعة جمهورية قوية ، وكان

بالروايات البطولية والتاريخية ، وكان تأثير هذا الاهتمام واضحاً في عمله الأول الذي لم ينشر ، وهو رواية سينة بعنوان (الحب والوطن) أقامها على خلفية من الثورة الأمريكية .

وكان فيرجا قد أسس في بداية الستينيات من القرن الماضي ، وهي الفترة التي شهدت خلعته في الحرس القومي مجلة أسبوعية بالاشتراك مع الكاتب (نيكولو نيسيفور) واهتمت هذه المجلة بقضية توحيد إيطاليا وجزرها ، وتماهضت الإنجازات النادية بالإقليمية ، لم أسهم أيضاً في تلك الفترة من حياته في تحرير دوريات عديدة ذات طابع أدبي وسياسي ، ولكنه لم يحقق أي نجاح في مجال الصحافة ، وكان في تلك الأثناء عاكفاً على كتابة الروايات الرومانسية الوطنية ، ومنها روايته التاريخية الطويلة التي نشرت في كاتانيا في أربعة أجزاء بين عامي ١٨٦١ ، ١٨٦٢ بعنوان (نائب عن منطقة الجبل) ، واستقبل هذا العمل في فلورنسا استقبالاً مشجعاً في مقال لم يوقع الناقد بإسمه عليه ، ونشر في مجلة (أوروبا الجديدة) ، وفي هذه المجلة نفسها نشر فيرجا رواية رومانسية بطولية أخرى نشرت متسلسلة مع حلقات غير متصلة بين أغسطس عام ١٨٦٢ وماوس عام ١٨٦٣ .

وفي عام ١٨٦٥ غادر فيرجا صقلية بعد تركه للخدمة في الحرس القومي عام ١٨٦٤ ، تلك الخدمة التي كان لها أثرها في اتجاهه إلى كتابة رواياته الوطنية والتاريخية الرومانسية الطامع ، وقام بزيارة طويلة لفلورنسا التي كانت عاصمة لإيطاليا منذ نهاية العام السابق ، وقام بعد ذلك بصدّة زيارات أخرى إلى فلورنسا ، حتى استقر بها في إقامة شبه دائمة عام ١٨٦٩ . وهناك اختلط بكثير من رجال الأدب ومن بينهم فرانشيسكو دال أونجارو ، وهو راعية الأول في الحقل الأدبي ، وتردد على الصالونات الأدبية في فلورنسا ، وعقد في هذه الفترة أيضاً صداقات التي دامت طوال حياته مع الكاتب الصقل لوحي كابوانا .

وفي عام ١٨٦٦ نشرت أولى رواياته الرومانسية العاطفية التي لم تحقق نجاحاً كأغلب رواياته التاريخية والوطنية الرومانسية السابقة ، لكنه انتهها في عام ١٨٧١ بقصة

رومانسية عاطفية أخرى كان عنوانها (قصة غطاء للرأس) (ستوريا دي أونّا كاتينيرا) ، وتكثف من رسائل بين فتاة صغيرة أجبرت على أن تصبح رابعة وبين صديقة لها . وحقق هذا الكتاب نجاحاً يُعد أكبر نجاح حققه فيرجا في حياته الأدبية كلها وأعيد طبعه عتيداً من المرات .

وفي نهاية نوفمبر عام ١٨٧٢ انتقل إلى ميلانو التي كانت في ذلك الوقت قد حلت محل فلورنسا باعتبارها العاصمة الأدبية والفنية للشعب الإيطالي ، واستنداً إلى نجاح (قصة غطاء للرأس) سرعان ما أصبح جيوفاني فيرجا عضواً في المجتمع الأدبي في ميلانو ، وأصبح زائراً منتظماً للصالونات الأدبية ، وخاصة صالون الكونتيسة (ما فاي) ، وهناك عُقد صداقاته مع المثقلين بالأدب والصحافة والنشر ، وتميزت هذه الفترة من حياته أيضاً بالنشاط الأدبي المكثف حيث نشر عدة روايات رومانسية عاطفية على حواء عام ١٨٧٣ ، والتمر الحقيقي ، وعروس ١٨٧٥ ، ثم ظهرت مجموعته القصصية الأولى عام ١٨٧٦ بعنوان (بريفاتيرا) أو (الربيع وقصص أخرى) .

وفي عام ١٨٧٤ نشر صورة أدبية صور فيها الحياة في جزيرة صقلية بعنوان (نيذا) اعتبرها النقاد نقطة تحول (جيوفاني فيرجا) من الروايات الرومانسية الوطنية والتاريخية ، ثم الروايات الرومانسية العاطفية ، إلى أعمال مرحلته الناضجة ، وهي المرحلة الواقعية ، ففي (نيذا) تحول من الرشاقة الزائفة التي هي طابع حياة المدينة إلى الاهتمام بجوهري الصراع الأساسي من أجل الوجود في وطنه صقلية ، وكان مفهوم فيرجا الخاص للواقعية الإيطالية (الفيريسيمو) Verisimo في مقلدته القصيرة التي كتبها على شكل رسالة لقصة القصيرة (حبيب جرابينا) ، وكذلك في المقدمة التي كتبها لروايته (الحفد) (مالافوليا) I Malavoglia ، أو (المنزل) بجوار شجرة البشملة وهو العنوان الذي ظهرت به في الترجمة الانجليزية ، يقول فيرجا أن (الفيريسيمو) أو الواقعية الإيطالية كما يراها ، تهتم أساساً بدراسة حياة الفرد في داخل مجتمعه دراسة موضوعية ، مع إهمال الوصف إلى أدنى حد ممكن ، وتتيح للحوار أن يعمل السرد في حركته الدرامية في الأمام ، وقد كانت النتيجة التي أنتمزتها هذه

الرؤية التي رآها فيرجا للواقعية هي كثافة درامية حل درجة عالية من الجمال تميزت بها أعماله في مرحلته الواقعية .

ومن هنا يتضح لنا أن أعمال فيرجا الروائية والقصصية يمكن تقسيمها إلى مرحلتين متميزتين هما المرحلة الأولى Prima Maniera (برما ماتيرا) وتشمل الروايات العاطفية المبكرة وكل الرومانسيات الوطنية والتاريخية والعاطفية التي بدأ بها تجاربه في الكتابة وتندور أحداثها أساساً في «المدينة» فلورنسا أو كاتانيا أو ميلانو أو غيرها ، ثم المرحلة الناضجة وهي مرحلة الواقعية «الفيريسيمو» وتشمل إلى جانب معالجاته الدرامية القصصية ومجموعات قصصه القصيرة عن الريف في جزيرة صقلية ، وحياة الصيادين والموانئ والريف في إيطاليا ، تلك (التيمة) أو الموضوع الذي خطط لمعالجته معالجة كاملة على كافة المستويات في حلقة من خمس روايات بعنوان (المفهورون) I Vinti ، كتب منها روايتان فقط هما : (الحفد) أو (المنزل بجوار شجرة البشملة) ١٨٨١ ، و (ماسترو دون جيزولدو) ١٨٨٨ ، والصفحة الأولى فقط من روايته (دوقة ليرا) وهي الرواية التي كان مقرراً لها أن تحتفظ بخلفية جو جزيرة صقلية الذي يوجد في الروايتين الكتملتين ، لكن كانت رواية (سكيبوني المرقق) وهي الرواية الرابعة قد قرر لها فيرجا أن تتناول شؤون السياسة في روما ، ورواية (رجل الترف) وهي الخامسة كان فيرجا قد خطط لها أن تدور في فلورنسا وميلانو في أوساط رجال الصناعة الأثرياء .

وكان العقد الذي يمتد بين عامي (١٨٨٠ - ١٨٩٠) هو الفترة التي نشر فيها فيرجا كل أعماله التي تعد الآن من روائع الأدب الإيطالي ، ففي عام ١٨٨٠ نشر مجموعته القصصية عن حياة الريف الصقل بعنوان (الحياة في الريف) (فيتا داي كامبي) Vita dei campi وهي المجموعة التي تضم القصة القصيرة (كافاليريا وستيكانا) أي (الشهامة الريفية) والتي قامت على أساسها أوبرا (بيترو ماسكاي) ، وأيضاً روايته (الحفد) أو (المنزل إلى جوار شجرة البشملة) وهي الرواية التي تعد مع رواية أليسا تندرو سانزوي (المخفونة) ذروة النشر الروائي الإيطالي في القرن التاسع عشر .

وفي عام ١٨٨٢ نشر فيرجا روايته (زوج ماريانا) وهي عمل لا يتفق في السياق الزمني

مع أي من مرحلتيه ، بل يقف في مفترق الطرق بينها .

وفي عام ١٨٨٣ صدرت مجموعته القصصيات (قصص ريفية) و (قصص من صقلية) .

وفي عام ١٨٩٠ قدم بينرو ماسكاني أوبرا الشهيرة (كافاليريا روستيكانا) مغفلاً حتى فيرجا في تأليفها ، وأدى ذلك إلى دعوى قضائية حول حق التأليف رفعها جيوفاني فيرجا وتقاضى بعد الحكم في القضية لصالحه م ١٤٣,٠٠٠ ليرة كتمويض ، وكان قد انخرط في هذه القضية لأكثر من عشرين عاماً ، وفيها بعد ألف (مونيولي) صياغة أخرى للأوبرا لكنه بدوره خدع فيرجا الذي فقد أغلب حقوقه من هذه الأوبرا .

ودفعه حصوله على مبلغ التعويض بالإضافة إلى فقدانه للاهتمام بميلانو وكرايته للحياة بها ، دفعه للعودة إلى موطنه صقلية ، وقضى بقية حياته في ميناء كاتانيا فيها عدة زيارات قصيرة إلى إيطاليا ، وبعد وفاة أخيه بينرو عام ١٩٠٣ تحمل مسؤولية تربية أبناء أخيه ، وأصبح إنتاجه الأدبي قليلاً أرنادر ، وقد أحرزه التجاهل لأعماله أو الاهتمام بها أحياناً اهتماماً متواضعاً لا يتناسب مع قيمتها ، كما ساءه الجراح غير المتوقع الذي حققه الروائي جابريل دانتريو ، الذي يقل عنه في سنواته الأولى ، والذي يدين لفيرجا بأسلوبه إلى أبعد حد ، وإن كان فيرجا قد صادف نجاحاً مطروحاً

● ككاتب درامي بإعداده المسرحي لكثير من قصصه . وكان فيرجا الذي ظل أعزب طوال حياته وإن كان قد اشتهر بعلاقاته النسائية والغرامية العديدة ، كان قد عاش من حالة انقباض نفسي ، وهو ما فسره بعض النقاد بأنه ناتج عن فشله في إنجاب مشروع الروائي الكبير ، وقد قضى فيرجا سنوات العشرين الأخيرة من حياته في عزلة متزايدة ، ويعتقد الكاتب الوحيد الذي كتب سيرة حياته وهو (الفريدو ألكساندر) أن كتابته كان انتكاسياً في أعقاب المشاكل التي سببتها له قضية (كافاليريا روستيكانا) ، وكذلك فشله في تحقيق مشروعه الروائي الذي لم يكتمل ، ولقد عاش فيرجا من اضطراب حزين ، هو نوع من الاكتئاب المحرض القديم ، وربما كان في سنوات حياته المبكرة قد عانى نوبة أو نوبتين من نوبات

الموس الحادى ، كما يقول الناقد (مارتن سيمور سميث) ، وكان لهذا بصقة عامة تأثيره في اضطرابات له للتصاعدة وبميله العنيف إلى الكتابة ، وإلى حياة تصف بالمغامرة ، وقد بدأت تلك الأطوار الموسية تتلاشى كما هو شائع في مثل تلك الحالات مع تقدمه في العمر ، ولم يتبق في شيوخه من هذه الأعراض سوى أنه كان يعكس على من يلقاه لوناً من انقباض النفس كما يقول (سميث) .

وفي عام ١٩١٩ نشر الناقد الإيطالي (لويجي روسو) كتابه عن (فيرجا) الذي أصبح الآن مرجعاً مهماً للحياة وأعمال جيوفاني وهو الكتاب الذي وضع فيرجا في مكانة التي يستحقها في الحركة الأدبية في إيطاليا وفي العام التالي ١٩٢٠ ، عين فيرجا في منصب سناتور مدى الحياة في مملكة إيطاليا ، وفي نفس العام تم الاحتفال الشهي ببلوغه سن الثمانين وتوفي ٢٧ يناير ١٩٢٢ م بعد إصابته بالجلطة الدماغية .

فلذا تناولنا أعماله الروائية الهامة التي تأكلت مكانتها في تاريخ الأدب الإيطالي في القرن التاسع عشر والتي ترجمت إلى اللغات العالمية ترجمات عديدة لعل من أهمها ترجمة الروائي البريطاني د. هـ. لورنس ، وبناء أكثر من صيغة أوبرالية مسرحية على قصصه القصيرة التي قام هو نفسه بإعدادها درامياً ونشرها كمسرحيات أن من أهمها رواية الرائعة (الحقد) أو (المنزل بجوار شجرة البسمله) ، حيث يشير هذا العنوان إلى المنزل الذي يمتلكه بطل الرواية وأولاده بجوار تلك الشجرة المعروفة التي تطلق عليها الأسرة التوسكانية تقليدياً اسم (شجرة الحقد أو اليغضاء) والتي ارتبطت بها الأسرة في هذه الرواية تبعاً لهذا المفهوم ، فهذا المنزل في الرواية يرمز بالنسبة لأنطونيو المحبوس إلى وحدة الأسرة ، وأيضاً إلى المصادات والأساليب القديمة في الحياة ، والحدث الذي تلور حوله الرواية يقع في مدينة الصيادين (أتشي تريستا) في جزيرة صقلية ، وفي فترة شهدت تغيرات اجتماعية كثيرة ، وكانت مهنة الصيد بصفتها خاصة في حالة أحسلة في الإنسيار ، بينما كانت الضرائب تصاعد ، وكانت قد بُنيت السفن البخارية ، وأُنشئت السكك الحديدية ، ورفق ذلك كله كانت أساليب حياة الناس تتغير بتأثير هذه الأحوال الجديدة .

وأنطونيو المحبوس بطل الرواية رجل طيب حكي ، حريص مادياً ، مشوش كآب ومتلزم بالمبادئ القديمة ، وصارم في ملاحظته فيما يتعلق بالمبلس القديم ، وهو معاد على التعبير عن نفسه تعبيراً لا يفتقر إلى الإحساس والحكمة الفطرية ، وذلك باستخدامه للأقوال المسنونة والأمثال ، وله ابن هو (باستيانازو) له من زوجة (ماروزا) خمسة أطفال هم أنطونيو الصغير ولوكا ومينا وأليس وليا .

ورواية (الحقد) تزدهم بالأحداث والوقائع إزدحاماً يجعل القارئ يكاد يعرف تقريباً كل قاطن في مدينة الصيد الصغيرة (أتشي تريستا) والشخص التي تؤدي في الرواية أدواراً جانبية على هامش الحدث الرئيسي لا يمكن أن يصغفهم القارئ أو يتغهم الناقد شخصاً صغيراً ، ذلك أن هم من خلال التنكيك الفريد الذي اتبع في بناء هذه الرواية وظيفة (الكورس) بالمعنى الإغريقي ، وذلك عن طريق مبادرات تتخذ طابع التنمية أو الإثبات وتقديم أوصاف للأشخاص من شخص وأبطال الرواية ، ومن خلال إيذاء الملاحظات السياسية التي لا يمكن أن يقدمها أبطال الرواية الأساسيون بالطبع ، وغير ذلك من الأفكار والمعلومات التي يبدلون بها ، فيقدمون بذلك كله جانباً مهماً كبيراً من السرد الروائي . لكن الحدث الرئيسي يبقى متعلقاً بأسرة ماسترو أنطونيو ، وفيهم قارئ الرواية أن كل أسأل وأحلام وطموحات هذا الرجل المحبوس المستقيم تتركز كلها في قاره الذي أطلق عليه اسم (بروفينزا) أي (العناية الإلهية) ، كما تدور أسلمه أيضاً حول منزله القائم إلى (جوار شجرة البسمله أو الحقد) ، وتتركز أيضاً في أحفاده .

لكن الكارثة بعد الكارثة تهرق كاهل هذه الأسرة ، ولا يستطيع أنطونيو المحبوس أن يجمع ربحاً مادياً كافياً من صيد السمك وحده ، لهذا يقرر المضاربة في تجارة الترمس (وهي بلور ذلك النبات الشائع النمو في صقلية ، وكانت هذه البلور تستخدم كغذاء شتوي للحويوانات ، كما كان يعتمد عليها الفقراء على غلاتهم) وكان على أنطونيو المحبوس لهذا أن يفتقرض مالا يبدأ به تجارته من العم (كروتشيفيسو) المعروف باسم

وعن فكرته عن مشروعه الروائي (الجمهوريون) بشكل عام كتب (فيرجا) يقول :

«هذه الرواية هي دراسة أساسية وموضوعية لأنواع الطموحات الأساسية للحياة الكريمة ربما ترجع أصولها إلى أكثر الطبقات تواضعاً ، وربما تتطور منطلقاً ومتصاعدة من هذه الطبقات التواضعية ، إنها دراسة للاضطرابات وقد تم تجميعها في أسرة واحدة ، أسرة كانت قد عاشت حتى جاءت كل تلك الاضطرابات ، حياة سميعة نسبياً» .

وكان الأسلوب الذي تصوّره في كتابة هذه الرواية ذات الحلفات المتصاعدة إحداهما من الأخرى ، هو أسلوب يفرد بطقه من طبقات الصوت تتناغم مع كل رواية من هذه الروايات التي يتناولها كل صوت من هذه الأصوات وكل أسلوب من هذه الأساليب .

وفي رواية (الحقد) كان الأسلوب الذي عمد إليه فيرجا هو عطف تلك النغمة التي تضمنها المادة أو (التيمة) التي يقوم عليها بناء الرواية ، ويمكن أن أن يكون في الوقت نفسه هو عطف تلك النغمة المقابلة ، أي يكون عزلين لنغمة واحدة وتقيضها في وقت معاً (البسوتين والكاسنتر بسوتيت) ، ويكون التكنيك أو الصنعة عندئذ في القدرة على تجميع هذا التواجد المزوج فنياً ، وضبط التفاعل وتوزيع التأثيرات والإيحاءات ونسج تفاعلاتها جميعاً في ميكانيزم متسق تلقائي ، وقد نجح فيرجا في إنجاز رؤيته الصعبة هذه بإبداع عملاقاً لا يتفصل فيه الشكل عن المضمون .

من هنا يمكننا أن نفهم لماذا لم نجد أصعاله في مرحلته التواضعية كل هذا التصغير سوى الغلال من الذين يمكنهم حقاً تقدير هذا الإنجاز .

والسبب هو أن الجمهور في تلك الفترة كان قد تربى على قراءة الروايات المحلية الخالصة أو روايات العشق المثارة بالأدب الفرنسي ، من قبيل تلك الروايات التي أنتجها فيرجا نفسها في مرحلته الرومانسية المبكرة ، وهذه النقطه بالذات هي تبع إبداع فيرجا وتجميعه ، فقد انطلق من التقاليد أو من التراث ، وفعل ذلك معتمداً

على نفسه فأبدع لغة جديدة أثبتت من رصيدها القديم بإضافة الروح أو النغمة الجديده ، وربما كان الكاتب البولندي (فلاذ سلاف رايماونتي) (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذي اشتهر بروايته (الفلاحون) التي كتبها بين عامي ١٩٠٤ - ١٩٠٩ ، والحائز على جائزة نوبل عام ١٩٢٤ ، وأيضاً الكاتب الإيطالي (سيزار باقسي) هما وحدهما اللذين اقتربا من مُضَارَعَتِهِ في هذا المقام ، ولا شك أن تأثير (فيرجا) على الكاتب المسرحي الإيطالي (لويجي بيراند يللو) كان تأثيراً حاسماً وفاعلاً من حيث أنه نقل إليه سر إضافة النغمة أو الروح الجديده إلى راحته وإيقاع القديم ، وعلى نفس النحو كان تأثيره على الروائي (الصفلي فيليري كوفي روبرتو) الذي عاش بين عامي (١٨٦٦ - ١٩٢٧) .

ولقد كان بمقدور فيرجا أن يتبنى أسلوب الروائي العملاق الإيطالي الآخر (أليساندرو مازوني) في روايته (المضطربة) ، إلا أنه لو فعل ذلك لجاءت معالجته لموضوعه البسيط ، خالية من الحياة ، ولعله كان يكتفه لتطبيق الحيويّة أو ينسج بفسح تلميحات عمليّة صغيرة ، واقتباسات من تراث الحكم والأقوال الصقليّة ، فير أن هذه الحيل كانت تستجمل الرواية أكثر تجميعاً للقولاب ، وأكثر مساندة للصنعة الأدبية التي تستند إمكانيات الشاع ، وليس الإبداع الذي كان يطمح إلى إنجازه مهما كانت بساطة الموضوع ، بل بسبب من بساطة الموضوع نفسها ، ولقد كان فيرجا يهي خلية الوعي حدود تلك الواقعية التي اتخذت طابع التقاليد وأنجزت بهذا فنا أصيلاً جديداً كل الجدة . إن اللغة الأدبية النموذجية ، وخاصة عندما تتحل بالصيغة المحلية كانت قاصرة عن تصوير الحقائق البدائية الفظة ، والواقع الوحشي في صقلية ، وكان باستطاعة فيرجا كذلك أن يكتب روايته باللهجة الصقلية ، لكن كان سيوقع عندئذ سؤال آخر ، هو لمن يكتب فيرجا ؟ ومن هم قراءه ؟ والإجابة على أحسن الفروض ستكون كما يلي : إنه يكتب لمجموعة من البروجوازية الصقلية التي يفهم أفراسها تلك اللهجة المحلية لكنهم من أبناء الجزيرة ، ولن يقرأها غير هؤلاء سوى الغلال . لهذا اختار (فيرجا) الطريق الذي اختاره (رايماونتي) مع لغته (البولندية) في روايته (الفلاحون) ، فاخترع مثله لغة

يفهمها شخص يتقن اللغة الإيطالية ويتحلى بالإخلاص لروح وجوه اللهجة الصقلية ، بهذا أصبحت اللغة في الرواية عجازاً ، واستخدمت كرمز وكداة فنية من أدوات الصنعة في كتابة هذه الرواية ، وهي لغة نادرًا ما تصلح للترجمة ، كما يتضح من النص الذي قام بترجمته الروائي الانجليزي د. هـ. لورنس رواية فيرجا (ماسترو دون جيزولدي) ولجموعتي قصصه (قصص ريفيه) و (قصص من صقلية) إلا أن عبقريّة فيرجا وطاقاته التخيلية أثبتت له أن يبدع نصاً يسمو إلى أعلى مستوى يتخيل أحد أن بالإمكان إنجازها بأكثره في اللهجة الصقلية نفسها ، وهذا ما نتحدث عنه د. هـ. لورنس كثيراً . لقد أحب فيرجا مادته وتوجد معها وهذا أمكنه أن يجعل منها لغة قادرة على الوصول إلى كل إنسان .

لقد ترجم فيرجا كما يقول الناقد ومارتن سيمور - سميث ، «وأعاد صياغة جوهري الصقليين البسطاء وقدم هذا الجوهر إلى قارئه دون أن أثر أي يوحى بتماطفه معهم ، وبهذا أصبح جوهري حياتهم واضحاً وحده لكل قراء الرواية الذين يتمتعون بالحساسية ، وبند فيرجا تكتيك الروي المعلم بكل شيء ، وبهذا تخلص من سفاهات إصدار الأحكام والتعليمات سواء وردت في ثنايا العمل الأدبي مباشرة أو جاءت ضمنية ، فلقد أدرك مبكراً أن الوقت قد انتهى بالنسبة لهذا الأسلوب في الكتابة الروائية ، كما أدرك بضميره الخي ككاتب مبدع أن النظام القديم للأشياء كان ينهار ويهدم ويتحول إلى شظايا ، وأصبحت القيم التي عاش الناس في ظلها فجأة محل تساؤل ؟ لقد حاول في روايته أن يعرض حياة الناس كما هي لأنه قبل التساؤل عن القيم التي يعيش في ظلها شعب ما ، لا بد أن يتم أولاً كشف حقيقة هذه القيم ، وبهذا يعدّ فيرجا محدثاً ، فهو لا يتساءل في روايته بل يكشف حقائق .

إن رواية (الحقد) هي واحدة من أهم الروايات في الأدب العالي وهو ما يجب الإشارة إليه خاصة لأنها قد أتيقت وكتبت لمجتمع صغير محدود ، وأيضاً لكامل بناتها الفني ، ولأنها بالإضافة إلى عرضها للهمزات التي عاش منها الرجال والنساء ، فهي تعرض أيضاً لشجاعتهم وصبرهم ، وصلاتهم ، وشرفهم وقدرتهم على مواصلة



فأنحنى
أفوت في نفسى
أنا الخليفة المنقرض المنقرض
○ ماذا يبقى لي من صوت
لو أنزلت العادة
في نزل طقس
ماذا يبقى لي من شجرى الغامض
إن قومت على أغشية العالم
بذراعى
وماذا يبقى لي من لون البحر
إذا فركت السفن
فأعول فوق صدور قباطنة
أجراء
وماذا يبقى لي من شعر امرأت
الأبيض
لأنها الهاوية
اكتفت بأن ترى ملاهى
يعكسها ترجرج المياه
○ واكتفت بأن تشب فوق رسفها
لتشهد الأرض محاطة بنفسها
وأن ترجها
خشية أن تخفى يداً بيضاء
في خلالة بيضاء
في دم أبيض
○ في شارعين من شوارع الملوك
كان سيد يستنه الحوى
طفلة تغط فوق فخذ أمها
وراية تجري وراء البحر
خلفها إذعيت أنى المدعو
أنى سرق من فراشة السعادة
القرطين
والخاتم
والخلخال
علها تخف

أوراق أبي عبد الله

عبد المنعم رمضان

○ أمشى على اسوار غرناطة
استبج لغة المولدين
أنزل الأيام في مكانها الخاطى
أقتنى من التاريخ
وردة تنمو على حصنين
أترك الحصان وحده
أمام غايه من الرياح
لا أكاذ أبصر الأرض محوطى
حتى أشد خطمها
أرفسها
تلهت تحت غيمى



نستطيع أن نطفو
نغادر الاعشاش في خيالنا
تبيض في بيوتها الأخرى
وأنتي سأسلب الوحشة من فراشها
أدعكها على الرصيف
كانت خططون تشحب فوق
الأرض
والنساء يتفلتن في الملابس
القضاضة
التي تشف عن خوفهن
واتساعهن

كنت حاملاً إرثي
وكان لي قطرة من الهواء
فوقها أعبّر نحو الروح
ألبس المكان هيئة استقامتي
O في عهد الأمويين
استلقت مدنُ جنب البحر
ونامت
واستشقت الأرض عبيراً من حنا
كان الوقت هو المملوك الأول
يجمع أوقات الفقراء
يكونها في الظل

ويأكل من قعر الصحراء
رقيقاً أبيض
مكتنلاً
وعفياً

والأعراب لحامهم خلطت بيرة
الوبر

وبين الأندلس الحافية
وكنت أحب كمن خافت قدماه
وأعدو

O أيام بني العباس
زبيدة والمأمون وعمورية
واستفاد الشيعة للوحي المحفوظ
ارتجت الأرض

فرق لها الأغصاء السريون

وبعض الجوقة
وانتفخت سيقان البحر
فمال على جنبيه
توتاً
لم يكن المصيان ليسمح
أن أنحم في أحزاني
كانت شفى العليا
تلسع شفى الأخرى
وتفارقها
إذا الماء

وحشد من فرق الأعداء يمر
ويسحب نسل من حنجرو
كيف يكون الموت
إذا استنيتك

يا حارستي
O لم يترك الحواريون
ظلمهم

على جدار الغرفة
السقا في الغرفة
والأوعية الملائكة الآن
بماء الرب

والخضر النسائي
ودبوس من الفضة
يستولي على تويجة الصديق
وكان الرجل الجالس
فوق الشاهد الأريبيك
طويلاً
يملا الغليون بالدخان
كم يتفخه
وسيد المكان كان الموت
O صادفت الموت كثيراً
حين أتى يتلصص كالرهبان
ليسرق بعضاً من حاشيتي
وجواري
ويترك فوق أريكة عرشي
شعر يديه
ويكمن عند الجسر
الموت جميل إن صادفك
وأنت تحيط ثيابك
تسحب من حنجرة امرأتك
صوت بشاشتها
وجميل إن صادفك وأنت تموت

O الله خلف المقبرة
تنفيض أعضائي من الفشاوة
الديدان
والأبراص
والرعب الذي يحملوه
أن يستميلني

أتاجي

عصاي

شهوئي

تنزف خلف المقبرة

الله ا

O إنني أحارب العالم

بالذي أجلوه

من غصوني عزرائيل





إيزيس وازوريس مهرجياً في مصر القديمة

عادل العليمى

يقول د. لويس عوض ، عن الجزء الذى لم يكن يمرض امام الجمهور ، وإنما يمثل الكهنه في الخفاء (١) وإن هذا ليذكرنا بالمبدأ الاساسى الذى التزمه اليونان واصبروا عليه وهو أن مصرع البطل المأساة ينبغي أن يتم بعيداً عن خشبة المسرح وفي مكان لا تراه العيون) .

إن النظرة هنا للمسرح المصرى القديم ، لا يجب أخذها بمعيار أخرى ، وخارجة عنها ، أى أننا لا يجب أن نلوى ما عندنا ليلائم ما عند الآخرين ، لماذا لا تنتظر إلى المسرح المصرى بمنطقة الخصاص ؟ ، وما يطرحه من شكل محدد يختلف عن غيره في أماكن أخرى ؟ لماذا ونحن نثبت أقدمية مسرحنا نضحه في الميزان اليونانى القديم ، وتكون النتيجة تأكيد هذا الأخير .

اننا نعلم أن (أرسطو) ولد بعد أن مات . جميع عمالقه المسرح اليونانى القديم ، ولقد استطاع (أرسطو) من

ما زال الخلاف قائماً ، حول نشأة الأولى للمسرح في العالم ، هل نشأ في مصر القديمة ؟ أم في بلاد الاغريق ؟

وانقسمت الآراء بين مؤيد ومعارض . محلياً وعالمياً - حول هذه القضية ، التي لم تحسم إلى نتيجة نهائية يتفق حولها المؤيدون أو المعارضون ، ورغم هذا الخلاف لا نجد كتاباً عن تاريخ المسرح ، إلا ويشير إلى أسطورة إيزيس ، وكان هذا اعتراف ضمني بنشأة المسرح في مصر القديمة .

ولا أريد عرض هذه الخلافات ، لا لأنها معروفة لكل من يشتغل بالمسرح ، ولكن لأن هدف هذا تناول ، هو ما كان يحدث في مصر القديمة ، عند الاحتفال بمأساة الإله الملعوب من وقائع درامية ومسرحية في ظل الشعائر والطقوس التي تتعلق بالديانة المصرية القديمة .

دراسة اعمال هؤلاء العمالقة أن يقن المسرح في كتابه الشهير « فن الشعر » ولكن كتاب (أرسطو) هذا ، رغم أنه اهم مرجع في التنظير للمسرح إلا أنه ليس كتاباً مقدساً .

يجب النظر إلى خصوصية المسرح المصري القديم ، هناك اتفاقات أساسية على فن المسرح لكن الواقع الخاص لكل مسرح يحدده المكان ، والزمان والبيئة والثقافة الخ .

ويقول د . ثروت عكاشة (٤) . . . وإن لم أخرج من قراءتي لهذا البحث القيم مؤمناً بوجود الدراما المصرية بمعابرها كلها التي تتوفر في الدراما ، فحسبى منه تلك الحجج والأدلة التي ساقها المؤلف في خلق العالم ، والتي تصلح أن تكون أساساً لغيره من الباحثين ، ولغته علمية إلى نصوص لم تزل مطوية ، علينا الكشف عنها لاستكمال تلك الصورة المنقوصة . ()

ما المعايير التي يحكم بها د . ثروت عكاشة على الدراما المصرية ؟ إنها المعايير اليونانية رغم أن الدكتور من أشد المخلصين للمسرح المصري القديم .

ما المعايير التي كتب بها (شكسبير) ؟ هذا بعض ما كتبه المؤيدون ، فما بآلنا بملعازيين ، فمثلاً د . عبد الرحمن ياغي وهوليس معارضاً فحسب للمسرح المصري القديم ، بل هو يسخر أساماً من طرح الفضية .

يقول (٣) . . ولعل هناك انزلاقاً في ترجمة الكلمة التي تبدل على (العمل) فنقلت لفظة عقليات عن بلوتارك ، الذي لم يكن ليستعمل المصطلح الفني . . فليس هناك مجال لذلك من حيث الفترة الزمنية ، والذي نقرده أن بلوتارك حين استعمل الكلمة المشتقة من الفعل (دارأو) بمعنى (اعمل) كان يصف ما يجري من اعمال على أيدي الكهنة . . تلك الاعمال التي هي مراسيم دينية ، فجاء من نقلها عن بلوتارك وانزلق بها من مجرد دلالة الاعمال الى دلالة المصطلح الفني . ()

وبغض النظر عن أن الذي شاهد هذه التمثيلات هو هيرودوت وليس بلوتارك وأن الرحالة والمؤرخ اليوناني هيرودوت كان بالإضافة إلى ثقافته الموسوعية (٤) . . كان

قد درس الموسيقى والشعر وكان صديقاً لسوقوليس . ()

وهذا يعني أن هيرودوت يعرف معنى الكلمة ودلالاتها ، فهو ليس مؤرخاً فقط ، بل قرأ هوميروس ، ويعرف عملاقاً مسرحياً هو سوفوكليس ، ولو أراد هيرودوت أن يصف ما رآه بأنه اعمال الكهنة ، وليس دراما مسرحية بعدمها الكهنة لا استطاع دون ريب

أن غياب النظرة العلمية ، والوقوع في الذاتية ، والتعصب ، والحماس ، والانتحاز زاد من تعقيد موضوع المسرح المصري القديم .

لقد عرف المصريون القدماء ، المسرح ، منذ القدم ، من خلال شواهد مختلفة ، اثار رحاله ، نصوص ، معابد ، وكان هذا المسرح في اطار الدين والشعائر والطقوس . ولقد عرفوا أيضاً مسرح الحياة أو مسرح الدنيا من خلال الفرق الجواله التي كانت تعرض في القرى وأمام المعابد .

أن المسرح المصري ، لم يستمر ولا أقول لم يتطور ، لأن القياس هنا يجب أن يكون على المسرح المصري وليس على غيره .

وسوف نتناول الآن الاحتفال السنوي ، الذي كان يقدم في مصر القديمة كل عام لمحاكاة الاسطورة الاشد قدماً ، من خلال فعل القتل والبحث ، من صراع مطلق . بين الخير والشر ، من خلال المكافأة - ايزيس ، وليست المنتظرة (بنيلوب) . ولكن قبل ذلك ، أود أن أشير إلى بعض الملاحظات ، التي تدخل في صميم هذا العرض .

يعتقد كاتب هذه السطور أن عرض دراما ايزيس ، يتدرج وفق مفهومنا للدراما الشعبية ، رغم انها من حيث الشكل دراما رسمية ، فهي وثيقة مكتوبة ، وكان الكهنة هم الذين يقومون بها ، وكان الاحتفال مدون على النقيض من الدراما الشعبية ، فهي متواترة ، غير مدونة ، مخفوظة في الصدور الخ .

إن السبب الأساسي الذي يدعوننا لذلك ، هو أن الديانة الاويزرية كانت ديانة تراثية من الناحية التاريخية ، وشعبية من زوايا انتشارها ، فرغم تعدد الديانات المصرية ، وتعدد الإلهة ، إلا أن كل مصري

يحتفل بقيامة اوزير ، وكان لهذا اسباب متعددة لانتشار هذه العقيدة .

(٥) . . لقد كان اوزيروس إله الشعب والطبقة الكادحة بينما كان (رع) إله الطبقة العليا وهذا هو ما جعل تمثيل قصة اوزيروس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) عبية لدى المصريين حتى ظلوا يتلوها ما يقرب من ثلاثة الاف سنة على التوالي . ()

وهناك سبب آخر ، هو أن المصريين . . شعباً وحكومة . . كانوا يثلثون هذه الاسطورة ، بدافع مقاومة المحتل عن طريق ، اسقاط رموز الاسطورة على المحتل ، ف (ست) في هذه الحالة هو الاحتلال الاجنبي ، واوزير هو الحاكم الشرعي للمقتول ، وابيسوس في مصر المكافئة ، وخورس هو الشعب المصري في صورة المخلص الفرد المنتقم .

لذا نعتقد أن هذا الاسطورة تقع في مجال الفولكلور ، من زوايا كونها أسطورة ، شعائر وطقوس ومعتقدات ، ودراما شعبية من الناحية المسرحية .

تعددت اسطورة ايزيس واوزيرس ، فليس هناك مصدر للاسطورة ، ورغم تعدد روايات الاسطورة ، والاختلاف في التفاصيل ، إلا أن كل رواية تحافظ على عناصرها الاساسية .

وتتلخص الاسطورة في (٦) . . أن اوزيرس تزوج من اخته ايزيس ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقاً برعيته ، متفانياً في خدمة شعبه والعمل على تحسين احواله ، يقضي سحابه يومه في تجارب يقوم بها لاكتشاف افضل السبل لزراعة الأرض وزيادة الحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان في انتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو السدي علم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتعميد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ، فاجبه الناس حباً اقرب ما يكون إلى العبادة وسموه « الرجل الأخضر » وعلوه مصدر . . الخير . . للجميع ، ولكن ذلك أثار عليه حقد اخيه « ست » فأضمر له شراً ، ودعا إلى وليمة ، وحضر صندوقاً بديع الصنع ، قال انه سيهدي لمن يستطيع التمتع فيه ، وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ، لأن

« مت » كان قد خرطه على حجم اخيه ،
دون ان يفصح عن ذلك ، فلما جاء دور
اوزوريس تمسك فيه وعشقه تسارع ست
واعوانه إلى اغلاق الصندوق عليه ، والقوا
به في السيم .

شكل دائرة ، ومساحتها تعادل فيها ينجيل إلى مساحة البحيرة التي تسمى « البحيرة المستديرة » في ديلوس .

وتوجد في آخر الصالة منصة مرتفعة حوالي نصف متر تستعمل للتمثيل عددة بثلاثة اعمدة في كل جانب من اليمين والشمال وفي الخلف يوجد عمودان بينهما باب في حائط المعبد يؤدي إلى حجرة صغيرة تسمى «حجرة الاسرار» وعلى الباب توجد ستارة مصنوعة من الالاف النباتية تلف دائريا من اعلى إلى اسفل وتستعمل عندما يدخل الكهنة حجرة الاسرار ويبدأ عرض الجزء السرى من المسرحية وتفتح عندما ينتهى هذا الجزء ويظهر الكهنة على هيكل المعبد باقى احداث المسرحية . وهكذا تم عرض المسرحية في ثلاثة اماكن هن : هيكل المعبد - حجرة الاسرار خارج المعبد ، ويتنقل العرض بين هذه الاماكن حسب تسلسل الاحداث . كما استعمل الفرائضة منظر المعبد من الحجارة ليستعمل كديكور ثابت ، لجميع المسرحيات وكان مزينا بتقوش وزخارف لها غلالة ما يقدم من عروض ، وكان يرس على حائط هيكل المعبد الخلفى فوق حجرة الاسرار ، منظر يمثل السماء عبارة عن منظر رمزى لإله الأرض يمثل على يديه إله السماء ، ويخرج من فمه قوس الشمس وعند ارجله يظهر القمر ويبرز المنظر السماء عن النهار والليل ()

كان يحدث في حجرة الاسرار ، فللمعروف لنا أن الكهنة كانوا يقومون في هذا الجزء يبعث الاله اوزيريس ، ولما كان إحياء العظام وهي رميم قادرة لله عز وجل ، وليست صفة أو قدرة للإنسان ، فلقد كان الكهنة يمجون هذا الشاهد حفاظاً على هيبتهم وترسيخ الاعتقاد لدى الشعب المصري بقدرتهم وانتسابهم لالهة من خلال بعث الإله اوزيريس ، وكان الكهنة في تلك الفترة يقومون بخداع منظم لقطاعات عرضية من الشعب المصري ، وهذا ثابت تاريخياً .

(١١) . كانت اسرار اوزيريس في أبيدوس تبدأ بحفل عظيم قوامه موكب يمثل انصارات اوزيريس أثناء حكمه لمصر أي قبل غزوه بيلست ، وفي مقدمة الموكب كان الممثلون يحملون الشارات العسكرية التي اختصت إله اوفيس ، الملقب بفاتح السبل ، ورمزه المعروف من دولة الحيوان هو ابن أوى .

وفي وسط الموكب كنت ترى الكهنة يحفون بزورق اوزيريس المعروف في مصر القديمه باسم نحت كما يحف الناس بالنمش . وفي الزورق نحت كان يرتاح تمثال هو تمثال الاله المنبذ اوزيريس . فنحن اذن بازاء فصل من تمثيلية تبدأ بجنائز إله الحبس الذي يحملة إلى مستقره الأخير في نعشه وهو زورقه ومن حوله جموع المشيعين .

ولكن جناز اوزيريس لا يتقدم في سر ، فكما كان مطارد في حياته فهو كذلك مطارد في مماته . فقد كان من طقوس هذه المأساة ان تقدم كوكبه من اعداء اوزيريس من الجميع الشيع ، وتناول طريق الإله القتل إلى قبره ، ويتلاحم المهاجمون ، وهم من رسل ست ، والمدايعون وتسفر الحركة عن اندحار اعداء الإله وبذلك يتقدم الجناز إلى قبره الأخير في هدوء .

وبدخول النمش المنصور ومن حوله موكب المشيعين في المحراب الأكبر لمعبد أبيدوس حيث يكون دفن الإله)

وكان بعد تمثيل قصة اوزيريس ، بدأ من خدمة الضنبلوق إلى البيت من جديد ، وكان الجزء الخاص بقتل وبعث اوزيريس يتم في حجرة الاسرار بعيداً عن أعين الجمهور ، أما بحث إيزيس عن اوزيريس فكان يحدث في وضوح النهار ،

وأمام الجمهور وكان يحدث هذا على شاطئ النيل ، كما أن المعركة بين حورس وست وأعدائه كانت تؤدي أمام الجمهور عند قناتة ، تدعى قناتة نذيت سحق فيها حورس وأعدائه ست وأعدائه ، وبعد عودة اوزيريس إلى الحياة يدخل عرابيه العظيم بأبيدوس منصور بين القرائل والأهازيج .

ونخلص من هذا ، إلى أن المسرح المصري القديم ، طرح تصوره ومفهومه عن فن المسرح ، ولا يجب النظر إلى المسرح المصري في ضوء معايير أخرى ، بل النظر إليه في ضوء معايير التي طرحها هو وجسدها في أبرز وأشهر أسطورة هي أسطورة اوزيريس .

فنحن نجد أن الضرورة الفنية والدينية هي التي فرضت شكل الموكب كبداية فنية لبداية العرض ، ثم المعركة الحية بين الانتصار والخسوم ، ثم التمثيل حول البصيرة المقدمة ، ثم حجب مصر البطل الذي قد يكون بالإضافة لما أبداه كاتب هذه السطور - إشارة لحال الفرجح الذي كان يسأل ويتأمل أن هذه الأسطورة كانت تمكس - وما تزال - حلم الشعب المصري وانتظاره للمخلص فرداً أو جماعة من أجل مجتمع بلا مظالم وبلا قهر أو استغلال انها بحق أسطورة النيل الخالدة ♦

المراجع

- ١ - رسالة بلوتارح نحوس عن إيزيس واوزيريس / ترجمة د . حسن صبحي بكر / مطابع مؤسسة روز اليوسف / بدون تاريخ .
- ٢ - هيرودوت في مصر / ترجمه وهيب كامل / دار المعارف بمصر / ١٩٤٦ .
- ٣ - د . لويس عوض / المسرح المصري / دار إيزيس للطبع والنشر والتوزيع / ١٩٥٥ .
- ٤ - د . سليم حسن / الأدب المصري القديم / جزء ١ / طبعة أولى / لجنة التأليف والترجمة والنشر / ١٩٤٥ .
- ٥ - أتيين ديوتون / المسرح المصري القديم / ترجمه وتقديم د . ثروت عكاشة دار الكتاب العربي القاهرة / ١٩٦٧ .

- ٦ - د . عبد الرحمن ياضي / في الجهد المسرحية / المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعه أولى / ١٩٨٠ .
- ٧ - عمر الدسوقي / المسرحية / الطبعة الخامسة / دار الفكر العربي / ١٩٧٠ .
- ٨ - هيام أبو الحسن / مجلة فصول / المسرح المصري القديم المجلد الثاني العدد الثالث / يونيو ١٩٨٢ .
- ٩ - الهادي حسن / مجلة المسرح / العصر الفرعوني بداية المسرح / العدد السابع السنة الأولى ديسمبر ١٩٨١ يناير ١٩٨٢ .

الهوامش

- ١ - د . لويس عوض / المسرح المصري القديم / دار إيزيس للطبع والنشر والتوزيع / ص ١٩٥٥ / ٢٠ .
- ٢ - أتيين ديوتون / المسرح المصري القديم / ترجمة وتقديم د . ثروت عكاشة / ص ٤ من المقدمة / دار الكتاب العربي / القاهرة / ١٩٦٧ .
- ٣ - د . عبد الرحمن ياضي / في الجهد المسرحية / ص ٨ ، ٧ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر / طبعه أولى / ١٩٨٠ .
- ٤ - هيرودوت في مصر / ترجمه وهيب كامل / ص ٧ / دار المعارف بمصر / ١٩٤٦ .
- ٥ - عمر الدسوقي / المسرحية / ص ٨٣ .
- ٦ - هيام أبو حسن / المسرح المصري القديم / ص ١٥ ، ١٦ للمجلد الثاني العدد الثالث / ١٩٨٢ .
- ٧ - لحيد من التضاضيل / انظر د . سليم حسن / الأدب المصري القديم / ص من ١٢٧ إلى ١٦١ / ج ١ / الطبعة الأولى / مطبعة التأليف والنشر / ١٩٨٢ .
- ٨ - هيرودوت في مصر / ص ١٣٦ / مرجع سابق .
- ٩ - د . لويس عوض / المسرح المصري القديم / ص ٨ / مرجع سابق .
- ١٠ - الهادي حسن / مجلة المسرح / العصر الفرعوني بداية المسرح / ص ٩٩ ، ١٠٠ ، العدد السابع / السنة الأولى ديسمبر ٨١ يناير ١٩٨٢ .
- ١١ - د . لويس عوض / المسرح المصري / ص ١٨ / مرجع سابق .

في الذكرى المئوية لولادة طه حسين :

حوار مع د. لويس عوض حول كتاب « مستقبل الثقافة في مصر »

عصام عبد الله

■ يجذبنا طه حسين في مذكراته « الأيام » ، السق نشرها في أواسط الخمسينات ، انه حين عاد من فرنسا - وكانت مصر آنذاك تعيش أحداث ثورة ١٩١٩ - كان متأثراً بدرس لامييل دوركيم وكان قد خصصه طوال سنة جامعية عن فيلسوف المجتمع الصناعي (سنان سيمون) . وقد حفظ طه حسين من هذا الدرس أن قيادة المجتمع المعاصر ينبغي أن تقول إلى العلماء الذين عليهم أن يتسلموا هذه القيادة خلفاً للقيادات التقليدية للمجتمع القديم .

ألا ترى أن هناك سوء فهم لدى طه حسين ، للخلفية التاريخية الاجتماعية لدعوى القيادة الفكرية هذه ، عند سنان سيمون ، ومحاولة نقل هذه الدعوة لحل مشكلة المجتمع المعاصر آنذاك ؟ ولم ؟

● لم يخطئ حسين في تصويره « إن المدينة الفاضلة ينبغي أن يبنيتها العلماء » . - ومن يرجع إلى تاريخ مصر في عهد محمد علي يجد

د . لويس عوض أحد أركان الثقافة المصرية المعاصرة ، بل هو واحد من أشد المتقين في جذور الثقافة المصرية والوطنية وصولاً إلى تحديد معالم صحيحة لشخصيتها الحضارية ، ولا عجب أن تنطلق رؤاه في قضايا عديدة من رؤى الرائد العظيم طه حسين الذي أشعل كثيراً من الشموع التي لا تزال تضيء حياتنا حتى الآن . ومن أهم القضايا التي فجرها الرائد العظيم تلك التي طرحها في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » ذلك المشروع العظيم الذي قدمه طه حسين كروية لواقعة الثقافي والتعليمي بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، واستقلال مصر عن إنجلترا ؛ وحول هذا الكتاب تحديداً أدل د . لويس عوض بدلوه ممتعاً ونافذاً لرؤية طه حسين ، وإن كان الاختلاف والتباين بينهما على أرض واحدة ، أرض الثقافة المصرية الوطنية .

■ ولنسمح لي أستأذنا بطرح السؤال بصيغة أوضح .. هل كانت في مصر ، في أوائل هذا القرن ، طبقة وسطى مؤهلة ، بحيث لم يعد للمفكرين - ومن بينهم طه حسين - إلا أن يفكروا على بناء العقل الحديث للمجتمع المصري ؟

● هناك مشكلة في كل ما يقال في هذا الموضوع ، وهي أن الطبقة التي انحاز لها طه حسين في أوائل القرن عندما كان يتحدث عن [دوركم] و [سان سيمون] كانت « الاسترقراطية » ، وليست الاسترقراطية الصناعية وإنما استرقراطية الأطنان

مثل محمد محمود ، آل عبد الرزاق ، آل شعراوي وغيرهم . وهؤلاء كانت عقلانياتهم من نوع مختلف ، هم كانوا عقلانيين وإيمانهم بالعلم كان من طريق إيمانهم بالعقل ، وهناك فرق بين الإيمان بالعلم والإيمان بالعقل ، فمن الممكن أن تجد كثيرين من دروايش الحركات الدينية من العلماء وهم يشترون عن العقلانية .

فالعلم ليس مقترنا دائما بالعقلانية . وفي اعتقادي أن الدعوة التي كان يدعو إليها طه حسين والكلام عن سان سيمون ، كانت جرثومة الخطأ فيها أن مثل العليا الاجتماعية التي كانت تتبعها كانت من الاسترقراطية الزراعية وليست من الاسترقراطية الصناعية . فالاسترقراطية الصناعية كانت

في أيدي الأجانب ولحسن الحظ أن الاسترقراطية الزراعية في بلادنا كانت الشبيهة بالاسترقراطية الزراعية في فرنسا قبل الثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، وبالتحديد في عصر التثوير ، فكانت تؤم بالعقل وتعمل على تغييرات وتدعو إلى التغيير ولكن ليس التغيير الجذري ، ولكن تسطيع لسان سيمونية كان لابد من تحويل البلد من بلد زراعية إلى بلد صناعية على طريقة محمد علي أو أي طريقة أخرى ، فاقتصاد مصر كان في أيدي الأجانب في تلك الفترة ، والمصريون كانوا يعيشون على هامش الحياة من حيث الصناعة والاقتصاد والعلم . وأنا شخصيا لا أفهم هذا النوع من الدعوة عند طه حسين إلا أنه مجرد حلم طوباوي أو أشياء يرددها لتلميذ نجيب عن أشياء سمعها . ولذا لم نجد صدق لهذا الكلام إلا بعد تطور طه حسين إلى الديمقراطية بالعلم الواضح ، ومن هنا كان مشروع مستحيل التحقيق لأن الطبقة

التي يتحدث عنها والتي كانت تجمعهم وهي طبقة « الأحرار الدستوريين » وكبار اللاك ، لم يكن لها باع في العلم ولا اهتمام بالعلم بل كان لها اهتمام بالفكر والأدب ؛ لذلك كانت وسائل إنتاجها زراعية وليست صناعية ، ولذا دخل طه حسين في مأزق واكتفى بتمجيد « ديكرات » وطبقه على الدراسات الأدبية والفكرية .

■ يلاحظ أن مشروع طه حسين الذي طرحه في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » كان مشروعاً تربوياً أساساً وله هدف مزدوج ، فعل المستوى العام يرمي إلى اقرار تربية مدينة حديثة من جهة ، ويستهدف من جهة ثانية خلق نخبة من قادة المجتمع المصري المنشود

● هذه الدعوة ليست بالضرورة سان سيمونية ، ولكنها جاءت من عصر التثوير ومن دعوات الثورة الفرنسية ، لأن خطب « روبيير » و « دانتون » كانت دائماً تدور حول نجاح الثورة في تولى الدولة تعليم المواطنين وتأكيد صفة المواطن بين الفرنسيين ، وبطبيعة الحال هذا لا يمكن فهمه إلا على أساس أن رجال الدين كانوا عكرين التعليم في القرن الثامن عشر ، فكانت الثورة في الواقع هي ثورة مدنية تهدف إلى تقليص نسبة الغيبات إلى أقل مساحة ممكنة من جهة ، والديمقراطية من جهة أخرى التي يتساوى فيها المواطنون من حيث الحقوق الأساسية ، وهذه هي الثورة التي تبناها طه حسين فيها بعد .

● ألا تعتقد أن فكرة القيادة الفكرية عند سان سيمون كانت تمهيداً بسيطه طه حسين في مشاريعه القادمة ؟

● اعتقد أن كلام طه حسين عن سان سيمون في أوائل القرن العشرين كان يرتبط بأمر آخر ، لأنه في تلك الفترة كان هناك نوع من الازدهار في الفكر الاشتراكي ، فكان هناك الحزب الشيوعي المصري قد تأسس حديثاً وكان من أقطابه حسني المرابي وعبد الله عنان وسلامة موسى ، كما كان هناك أكثر من اتجاه نحو تأسيس حزب اشتراكي في مصر ، وكانوا في تلك الفترة يستخدمون كلمة « البلشفية » ويقولون الاشتراكية . ومن هنا فان لجوء طه حسين إلى إبراز فكرة الاشتراكية العلمية عند سان سيمون كان رافداً من روافد الثقافة المصرية

آنذاك قصد به الرد على أنصار الاشتراكيات بالعلمي المادي الذي نجده حتى عند برنارد شو . ولز . فانت تستطيع أن تعتبر الكلام عن سان سيمون كان المقصود به إيجاد تيار في مصر لنوع من الاشتراكية تكون الصفوة فيها من العلماء وليس الأساس فيها رجال الاقتصاد ولا القضايا الاقتصادية هي الاحتمالات الأولى ، وإنما مصر المجتمع هو « العلم » وهو الأساس . وفي الواقع أن ما فعله سان سيمون هو أنه صرح بكلمة « الفلسفة » التي نجدها في الفكر الأنطاطوني (الملك - الفيلسوف) أو (الفيلسوف - الملك) ، وقال (العالم - الملك) أو (الملك - العالم) . ويجب أن نفهم كلام طه حسين على أنه كان رداً على المدارس للمادية التي ظهرت في مصر في أوائل القرن العشرين تدعو إلى نوع معين من الاشتراكية .

■ « ما هو مرجع تخلف الشرق من الغرب » سؤال رئيسي طرحه المفكرون العرب منذ القرن الماضي ، ولايزال مطروحاً ، ... ألا تعتقد أن طه حسين قد أرجع هذا التخلف إلى طبيعة النظام السياسي الاستبدادي من جهة وإلى الشعب نفسه الذي لم يتجهأ بعد إلى الانتقال من مستوى الريعية إلى مستوى المواطنة من جهة أخرى ، ومن ثم أراد بكتابه « مستقبل الثقافة في مصر » أن يحل المشكلة السياسية - سبب التخلف - عن طريق التربية والتعليم ؟

● أولاً في رأي كرسجل سلدرب في (السوسيولوجيا) الاجتماعية على الطريقة التي تستخدم المذهب المادي أجد أن هذه النظرة نظرة ناقصة لأنها مرتبطة باستقرار أوضاع اقتصادية لا بد وأن تؤدي إلى هذا النوع من العقلية التي يسميها طه حسين « التخلف » . لأن الصدمة الحضارية لا تبدأ إلا بوجود مجتمع فيه علاقات متحركة من الناحية الاقتصادية ، وبالتالي تصبح علاقات متحركة من الناحية الفكرية والثقافية ؛ إنما علينا أن المجتمع ريفي زراعي فمن تحصيل الحاصل أن الاستقرار هو الفلسفة التي تحكمه . أما المجتمع المدني فهو دائماً مشهور بالثقل الخصب لأن العلاقات بين المواطنين متغيرة باستمرار وليست هناك قوانين حديدية تحكم المجتمع لا في بنائه الأتقي أو في بنائه الرأس . طه

حين عندما يقول تخلف الشعب فهذا كمن يضع العرب أمام الحصان لأن تخلف وسائل الانتاج هي السبب الرئيسي في التخلف بشكل عام . وقد مرت الشعوب الأخرى بهذه التجربة في العصور الوسطى حين كانت فلسفة الاستغفار هي الفلسفة السائدة وكان يدعّم هذه الفلسفة من ناحية الكنيسة ومن ناحية أخرى الاقطاع وبالتالي كانت هناك علاقات ثابتة بين المواطنين وهذا السلم الاجتماعي الحديدي الذي لا يمكن القفز منه من درجة إلى درجة أخرى ، أما النظام السياسي نفسه فليس إلا تعبيراً عن هذه الأوضاع الاقتصادية الحديدية ، وعندما يتغير اقتصاد المجتمع يتغير نمط هذا القفز الحصب الذي يؤدي إلى اعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية . ولأن طه حسين كان غير مهال لأن يسلط التفكير الاقتصادي على المجتمع فقد وصل إلى هذه النتائج المتسرة ، فكيف ننظر من مجتمع زراعي أن تكون فيه ديمقراطية ؟^{١٩} أن في اليونان القديمة نشأت الديمقراطية لأن البرجوازية كانت هي العمود الفقري للحياة وبصفة خاصة في ولاية « اتبكا » . وبطبيعة الحال أنه حتى في المجتمعات المدنية الفلقة لم يكن هناك اتجاه نحو لمن العقول من جهة والصناعة من جهة أخرى فليس هناك ضمان بأن يحدث هذا التقدم الذي يتحدث عنه أو يأمله طه حسين في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » .

■ يذهب البعض إلى القول أن مشروع طه حسين في التعليم كان صدى للتمرسة التربوية الفرنسية كما أرسى دعائمها جول فيسرى - Jules Ferry (١٨٣٢ - ١٨٩٣) ، الذي كان أبرز المدافعين عن المدرسة اللاتينية ... إلى أي حد يصدق هذا القول ؟ ولم ؟ .

● كان طه حسين علمانياً ، ويبدو أن ثورته الأولى على رجال الأهرام لها علاقة مباشرة بهذا السؤال الذي تطرحه ، لأنه أراد أن يحرر المجتمع المصري من سيطرة الفكر الديني التقليدي كما ورد في كتابه « الأيام » وهو صدامه مع شيخ الأهرام وانجماه إلى الالتحاق بالجامعة الحديثة ثم اتجاهاه إلى طلب الحماية عند لطفى السيد ، وكان هذا في السنوات الأولى من إنشاء جريدة « الجريدة » بين عامي (١٩٠٨ -

١٩١٠) . والمهم في هذا أن طه حسين عندما يقول إنه يجب أن تنقسم خطى أوروبا - بالضمّن لا بد أن تتحول إلى بلد صناعي - وربما لم يكن حله الوضع هذا الأمر كما كان غيره مثل سلامة موسى أو غيره من المفكرين العلميين ، إنما بالقطع لم يكن طه حسين يريد لنا أن ننقسم أوروبا العصور الوسطى ولكنه كان يريد أن نشبّه بأوروبا عصر التنوير أو أوروبا ما بعد الثورة الفرنسية . ففي عصر التنوير كانت الزراعة هي عماد الاقتصاد وكانت بدايات الثورة الصناعية قد ظهرت ، وأما الثورة الفرنسية فهي التي جعلت أوروبا والعالم سوقاً للصناعة فالبليون أفرزته البرجوازية الفرنسية لفتح أسواق العمل ، فلكي تحصل البرجوازية على أسواق لجأت لظهور رجل الحرب حتى يستطيع أن يفتح لها هذه الأسواق ، ولذلك كان من أهم برامج نابليون حصار إنجلترا لأنه كان هناك صراع شديد بين الصناعة الفرنسية والصناعة الانجليزية مثلاً حدث فيها بعد بين الصناعة الألمانية والصناعة الأوروبية .

■ « اليونان هي المصدر الأول للحضارة العلمية » من المسلمات التي آمن بها وروج لها طه حسين سواء بالتدريس أو في المؤلفات أو الترجمة . . فما سبب ذلك ؟ وإلى أي حد استفاد طه حسين من دراسته للحضارة اليونانية ؟

■ أنا أولئك أن تفهم حكاية اليونان عند طه حسين على الوجه الصحيح : رأى طه حسين أن النهضة الأوربية لم تتم إلا بعد الانكشاف إلى تراث الجاهلية الأوربية (اليونان والرومان) ، بينما نحن نتنكر للجاهلية العربية بل إن كل شيء مبتذل بالجاهلية يعد شبه محرم في بلادنا ، باستثناء الشعر الجاهلي ، وذلك حتى لا نصل إلى التراث الجاهلي معاملة الأساطير . . إلى هذه الدرجة حرم علينا أن نتعامل معه على أنه أساطير بل إن كل كلام في أصنام العرب أو أفعهم كان محرماً إلى عصر « الكلى » الذي كتب كتاباً عن أصنام العرب وهو أول دراسة عرفها تاريخ الفكر العربي . وقد تبنّى من الأعمال الأركيولوجية الحديثة أن هناك عدداً كبيراً من الألهة القديمة حتى في منطقة اليمن وحضرموت ، وهذا غير الألهة البابلية والآشورية . فالعالم المسيحي بقوه دين التوحيد فعل ما فعله العالم الإسلامي بأنه

تجاهل أسام كل كلام عن الأله ، وظل التخوف من الكلام عن الأله حتى العصر العباسي لأن العرب حيناً أقبلوا على ترجمة اليونان ودراستهم ، ترحبوا كسل شيء . عندهم إلا الأدب لأن الأدب اليوناني قائم على الميثولوجيا ، ولم يكن لديهم استعداداً لتفتح هذا الباب لأنهم إذا ترحبوا « سوكليوس » أو « سوريديس » أو « سوفوكليس » كانوا سيفتحون الباب للحديث عن الأله والرباب ، ولذلك أقروا إغلاق هذا الباب منذ البداية واكتفوا بترجمة بعض النصوص في النقد الأدبي إلى جانب ما ترجموه من الفلسفة والعلوم . إنما حين جاء عصر النهضة في أوروبا تنب إلى هذا ووجد مفكره أن العمق الذي أصاب أوروبا طوال ألف سنة من العصور الوسطى كان سبب التنكر للجاهلية أوروبا التي نسميها عصر الوثنية . فكتب « داني » في كوميدياه ذلك بدافع من اليونان والرومان بقوله « إذا كنتم تقولون بأن الآباء كفار ولذا يجب تجنيهم ، لأن أفكارهم وحضارتهم ضد المسيحية ، فأن أقول إن الرومان لم يبلغوا هذا المجد إلا لأنهم كانت لديهم فضائل جعلت الله يحكمهم من الأرض » .

ولذلك نجد أن اهتمامات طه حسين الأولى كانت بالشعر الجاهلي ، ومن المكتشفات الهامة جداً في كتابه « الشعر الجاهلي » أن الصورة الحقيقية للجاهلية يجب أن نلتصمها في القرآن لأن القرآن يعطى لقارئه صورة دقيقة عن الحالة العقلية والفكرية والاجتماعية في الجاهلية القرية ، فهو يتحدث عن الفرق التي كانت تجادل النبي في أمور الدين ، وتستطيع أن نستخلص من هذا الوصف أنه هناك مدرسة من التشكيك يقولون إن هي إلا أساطير الأولين ، فهو يتحدث عن مجموعات ثقافية موجودة في « مكة » في تلك الأيام ، وهناك من كانوا يتهمونه بأنه شاعر ، ومن يتهمونه بأنه ساحر ، فإذاً العرب في الجاهلية لم يكونوا على علم بالعكس من السذاجة والظفرة ، بالعكس عند طه حسين أن المجتمع العربي في الجاهلية القرية من ظهور الإسلام كان بيئة متفقة شديدة الترف العقلي ولولا ذلك لما جاء القرآن بمشابهة دعوى لكل هذه الفلسفات التي كانت مستشرية في مجتمع

١٩٠٨
١٩١٠
١٩١٢
١٩١٤
١٩١٦
١٩١٨
١٩٢٠
١٩٢٢
١٩٢٤
١٩٢٦
١٩٢٨
١٩٣٠
١٩٣٢
١٩٣٤
١٩٣٦
١٩٣٨
١٩٤٠
١٩٤٢
١٩٤٤
١٩٤٦
١٩٤٨
١٩٥٠
١٩٥٢
١٩٥٤
١٩٥٦
١٩٥٨
١٩٦٠
١٩٦٢
١٩٦٤
١٩٦٦
١٩٦٨
١٩٧٠
١٩٧٢
١٩٧٤
١٩٧٦
١٩٧٨
١٩٨٠
١٩٨٢
١٩٨٤
١٩٨٦
١٩٨٨
١٩٩٠
١٩٩٢
١٩٩٤
١٩٩٦
١٩٩٨
٢٠٠٠
٢٠٠٢
٢٠٠٤
٢٠٠٦
٢٠٠٨
٢٠١٠
٢٠١٢
٢٠١٤
٢٠١٦
٢٠١٨
٢٠٢٠
٢٠٢٢
٢٠٢٤
٢٠٢٦
٢٠٢٨
٢٠٣٠

تفاني في مكة والمدينة . فما اهتمام طه حسين بالجمالية تعلمه أيضاً في أوروبا عندما درس ما فعله الأوروبيون في عصر النهضة بالوثنية اليونانية فحاولوا أن يدرسوها ليرثوا ما ورثه هذه الأسماء ، وللسلف في بلادنا حتى بالنسبة لصر القديمة - الحضارة الفرعونية - هناك من كان ينظر إليها إزدراء ويعتقد أنها كانت قائمة على جميع من الكفار وبالتالي لا تستحق كل هذه العناية . وبعد أن دخلنا عصر النهضة بدأنا نهتم بالأثار وبالثقافة المليون والبرقيات ونحاول أن نتخذ ماكين انقائه من هذه الحضارة العظيمة ، فدراسة القدماء كانت إحدى مقاصد النهضة التي تأثر بها طه حسين .

■ من المعروف أن كتاب « مستقبل الطفلة في مصر » صدر عام ١٩٣٨ ، أي بعد عامين على توقيع معاهدة ١٩٣٦ التي سميت بمعاهدة « الشرف والاستقلال » . هل تعتقد أن هناك علاقة بين توليت صدور هذا الكتاب ومعاهدة ١٩٣٦ ؟

● لا اعتقد أنه له علاقة مباشرة بالمعاهدة ، ولكنه له علاقة بالمد والجزل الذي وجد طه حسين نفسه في حياته ، فحينما وصل إلى مقادير السلطة طرد ، ففي عام ١٩٣٠ تقبلوا عليه أن أن دخلوا إلى ترك العمادة وقد حضرته في هذه الفترة عبيداً لأنه عاد إلى الجامعة عام ١٩٣٥ ثم أعيد انتخابه عبيداً عام ١٩٣٦ إلا أن الرجعية المصرية تعقبت ، وقد سافرت عام ١٩٣٧ للدراسة وقرأت في الجرائد هناك أنهم اقتحموا مكتبه وهتفوا « يسقط الأعمى » ، بعد ذلك نقل إلى وزارة المعارف عام ١٩٣٨ حين جاءت وزارة « محمد محمود » . فطه حسين كان دائماً يشعر أن أفكاره لها علاقة بوضعه من السلطة فلم يسمح له المجتمع المحافظ أن يتقدم سلطة أو حتى يتمكن من قول كلمته في هدم . ومن هنا ركز على فكرة « العلمانية » وركز على ديمقراطية التعليم كما ركز على فكرة المواطنة وتلك أفكاره الأساسية لأنه منذ أن أصدر كتابه عن الشعر الجاهل ولم يتروك في مدون بل ظلوا يتعقبونه حتى بعد أن فتح الجامعات .

■ من القضايا الأساسية التي فجرها طه حسين في هذا الكتاب هي أن تكون ثقافتنا المستقبل أوروبية خالصة وأن نشأ بها كاليابان في غير تردد ولا تلكؤ . بل ذهب إلى التأكيد بأن مصر غربية وليست أمة

شرقية منذ الفراعنة وحتى الآن ... فما رأيك ؟

● أنا لا أؤمن بحكاية أمة شرقية أو أمة غربية لأن هذه الحدود الجغرافية غير موجودة ، إنما هي في نظري أمة تنتمي إلى عالم البحر الأبيض المتوسط لأن فيها السمات الأساسية لكل حضارات البحر الأبيض . فكما مثل شرقية وغربية كلمات عرجاء وتعابير استعملها الرحالة ، فحين ذهب رجس أوربي إلى الأراضي المقدسة يقول أنه ذهب إلى الشرق لأن الشرق بالنسبة لأوربا شرق جغرافي ، وبطبيعة الحال يجد فروقا . إنما الحقيقة أنه في داخل الشرق عدة حضارات مختلفة بينها فروق كبيرة شبيهة بالفروق التي نجدنا بين البلدان التي تسمى نفسها غربية . فلوربا من بعيد تبدو وكأنها شيء واحد ولكن عندما نقرب منها نجد أن الانجليز شيء والفرنسي شيء وألماني شيء ثالث ... وهكذا .

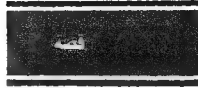
■ وما رأيكم في قول طه حسين بأن « الدين واللغة لا يخلقان وحدة » ؟

● هو على صواب في هذا ، لأن إنجلترا وأمريكا ، مثلاً ، رغم وحدة الأصول بينها - فجزء كبير من الأمريكان أصلهم - انجليزى بالإضافة إلى كونهم مسيحيين - بروتستانت يتحدثون الانجليزية - إلا أن الأمريكي شيء والانجليزى شيء آخر . وأنا أعتقد أن أهم شيء في تكوين القومية هو التاريخ المشترك والجغرافيا المشتركة ووحدة المصير ، أما وحدة اللغة ووحدة الدين فهي عناصر مساعمة . وبالنسبة لبلدان العربية فقد لوحظ أن الدول الغازية لها لا تكفي بغزو مصر مثلاً وإنما تغزو الشام أيضاً والعراق ... الخ . فالأتراك حكموا كل الوطن العربي من بغداد إلى المغرب ، وكذلك الفرنسيون فلم يكتف نابليون بغزو مصر بل ذهب إلى الشام ، والرومان كانوا عتيلين المنطقة في المشرق والمغرب ، واسرائيل حاولت من أن لا تترك إلا أننا أصبحنا « لقمة كبيرة عليها » . فهناك حد أدنى للدفاع المشترك بين الدول العربية ويجب أن يوضع موضع الاعتبار ، إنما وحدة الثقافة فغير كافية لأن أوربا مثلاً كلها مسيحية ومع ذلك من أن لا تترك تقوم عليها حرب يلعب فيها الأوربي الأوربي الآخر مثلاً

حدث في الحرب العالمية الثانية ، وبالرغم من « المحصص » الذي تقرأه في الجرائد من أنهم يسعون إلى وحدة أوروبية شاملة في عام ١٩٩٢ إلا أن هذا في الحقيقة ليس له علاقة بالقومية ، فهذه الوحدة ستتمتع للأوربي امتيازات كسائح من الدرجة الأولى فقط كما أنها ستتمتع للأجنبي الذي يقيم في إحدى دول أوربا مدة سبع سنوات حتى الانتخاب بالنسبة للبرلمان ، وهذا أيضاً لا يؤثر في قليل أو كثير في مسألة القومية لأن عدد الانجليز المقيمين في اليوناندي (فرنسا) لا يتجاوز بضعة آلاف ومن ثم فهم غير مؤثرين بالنسبة لعدد الفرنسيين وعلى ذلك فهي امتيازات شكلية . لكن الذي سوف يكون أكثر تأثيراً من الأوربيين أنفسهم هم « العرب » لأن عددهم يتجاوز خمسة ملايين أغلبهم من المغاربة والجزائريين ، ومن هنا يمكن أن يتحولوا إلى قوة انتخابية ضاغطة ، ومهم من حصل على الجنسية إما بسبب طول إقامته أو لأنه أصلاً من الممتلكات الفرنسية مثل الجزائريين ، وأكثر من هذا فالأسبان والبرتغاليون في فرنسا عددهم واهب وأيضاً الطليان واليونانيون وعمر لا ... ما يربطهم بالعرب - من الممكن جداً أن يرفعوا كلمة العرب .

■ إذا أردنا أن نلخص أهم نقاط هذا الحوار المتبع من طه حسين ... وسألتها : ماذا بقي من طه حسين ؟

● تبقى أشياء كثيرة أهمها « العلمانية » و« ديمقراطية التعليم » ، وهذان الشيئان سوف يستمران على الدوام لطه حسين . وأقصد بقول « العلمانية » : إن الإنسان له قيمة في ذاته ، وأن القوانين التي يحكم بها المجتمع ينبغي أن تكون قوانين وعقيدة ، وأن يكون هناك نوع من تكافؤ الفرص بين البشر ، أما بالنسبة للمعتقدات الدينية فإن لكل إنسان قدراً مرسوماً له لا يستطيع تغييره ، وإن الإنسان سيد مصيره وواجب الدولة أن تمكنه من هذا بإتاحة الفرص أمامه في التعليم والوظائف وغيره ، وإن أساس العقد الاجتماعي هو التسامح والحوار بين أصحاب الأفكار المختلفة ، أما المجتمعات الناقصة في التفكير العلماني أو الشيعة إلى غيرهما تكون أكثر تجهياً في التعامل مع الآراء المختلفة . فالعلمانية لا تفرض حالة ثابت دائمة في المجتمع بل تفترض أن التطور هو الأساس



التعريف

عبد المنعم الباز

(١)

حين فتحت عيني كانت الشمس تملأ الدار . نهضت مفادراً
النموسية . تركت أمي المقشة وجاءت بالافطار . ضايقني أن
أفطر وحدي هنا أيضاً . بدا أن الأجازة ستكون عملة . الناس
هم الناس والأرض هي الأرض والعملة هو العملة .
أسرعت إلى الأرض . منذ زمن لم أمسك بفأس .
قال أبي : قميصك سيصبح .
قال أخى : قل له أن يده أصبحت ناعمة كالنساء .

زجره أبي بنظرة أسكتت غضبي . عاداً لتقليب الأرض .
وقفت مثل خيال أماته . لاحظ أبي امتعاضى . طلب أن أسأل
في الجمعية عن موعد صرف تقاوى الأرض . مشيت بجوار
الترعة العجوز . ملاها لم يعد يكفى لاستحمام جاموسة .

قال الكاتب : ولا أعرف . . المهندس في مروة . لمح
نظرائى تتوقف على جرار الجمعية ابتسم «بصرامة» . هو في
المركز . . عريس جديد عقبالك» . عريس جديد . . طبعاً
فلوس السوق السوداء . . عقبالى ؟ كيف ؟! الحصص بالكوم
والمرتب يتبخر في أيام . تذكرت سمير وهو يؤكد أن الدروس
هي الحل . كلا لن أبيع أعمال السنة بخمسة جنيهات .

نمت شجرة الجميز جلست أستريح . في شجرة بعيدة
حفرت ذات يوم أسمى أنا وسناه لكنها . . لا يسم . . أسندت
رأسي على الجذع الصلب الخنثون رأيت أسمى واسم على
ومحمد وخضر ياه ! عندما تعلمنا الكتابة جئنا هنا وحفرنا
الأسماء والأن على في القاهرة ومحمد في العراق وخضر نسي
الكتابة والقرامة . هنا كنا نلعب كل مساء الاستجمامية والشجرة
كانت هي «الأمه» أجرى وألثم وغلفى على أو خضر أو محمد
فلذا لسنا فنانا في أمان . لماذا كبيرنا ؟!

ألقنت على زعيق أبي . جريت نحو حدود الأرض . كان
يكاد يبيكي وأخى يهدئه نظرت إلى أرض الحاج عبد الوودود
كانت منخفضة عنا بنحو المتر .

صرخ «ابن الكلب جرف أرضه» .
حاولت تهدئه «هو حر فيها» .
صوب كل غضبه نحوى «هل نيم عهلك أيضاً ؟ المياه عمر لنا
عبر أرضه» .

تذكرت حال التربة . أطرقت . تابعت عيون أبي وهو
يمضى إلى الدار تاركاً فأسه ملقاة على الأرض .

(٢)

ركبت القطار دون حقية . صاحب المنزل يطلب حصة
جنيهاً زيادة لأن سعر الأرض ارتفع والترزى كف عن التفاصيل
بالتسليم وسمير يكرر أن حصة جنيهاً ٤٠ × تلميذاً = ٢٠٠
جنيه كل شهر وجسدى يفور في ليالى الوحدة الطويلة طالباً
امرأة . . أية امرأة . كان لابد أن أغسل عيونى بلون سنابل
الأرز وأن ألس «الأمه» ليعاودى الأمان .

بدت الدار غريبة بهذا الطلاء الجديد . اقتربت من الباب .
جرس كهوى أيضاً ؟! فتحت أخفى ثم أسرعت إلى الداخل .
مضيت خلفها مدهوشاً ، في القاعة البحرية كان أحد رعاة البقر
يطارد بعض الهنود الحمرى لتفريون ملون .

كان أخى نصف نائم وكان أبي نائماً تماماً . قابلتني أمى بدون
إبتمامها القديمة . ردت على تساؤلاتي بالصمت . تذكرت
أرض الحاج عبد الوودود . جريت إلى أرضنا .

نظرة واحدة إلى سنابل الأرز وبدأ قلبى . لسة واحدة
لشجرة الجميز ستغير الموقف . التربة أخذت طويل في قاعة
بعض الماء القدر . جريت أكثر .

اختبأ لون السنابل . اقتسرت . . دقت . لم تكن هناك
سنابل . تشاور هنا وهناك بعض الفجبل والجرجير . أهله
أرضنا ؟! أين شجرة الجميز ؟! أبكون أبى قد ؟
مشيت نحو الشمس الغاربة . كانت هناك طريقه وقد تمررت
جلودها من الطين .

. كانت الشمس تغرب بسرعة مريعة . . كان اسمى
واسم على ومحمد وخضر في الناحية المدهونة في الطين . . كنت
أجلس فوقها حين قال أبى أن خشيها سيضع في ليالى الشتاء . .
كان سمير يقول «لا تقل لهم شيئاً» . فقط في شهادات الفترة
اعطهم درجات سيئة .

. في الكابوس كنت أجرى من جسدى وصاحب
المنزل وسمير وراعى البقر ولا أجد «الأمه» . . لم يكن معى
فأس أو حتى قوس من أقواس الهنود الحمرى . . لم أستطع
الاختباء بين الفجبل والجرجير . . كان أخى نصف نائم وكان
أبى نائماً تماماً كنت وحدى وحين استمرت لهم ◆



وجال الفن التشكيلي ، ابتداءً بناجي ، لا سيما وأن البرنامج الذي أعلنه الدكتور أحمد نوار في المؤتمر الصحفي الذي سبق افتتاح معرض ناجي يضم أسماء كل الرواد الذين وضعوا حجر الأساس للفن المصري الحديث .

ولا ينقص هذه السلسلة - على حد تعبير لويس عوض - شيء أن تطبع مستنسخات بالحجم الطبيعي لأعمال هذا الجليل الراحل ، تكون في متناول الجميع .

وأول ما ذكره الدكتور لويس عوض أن المجموعة الفنية التي ينتمي إليها ناجي ، تلك التي ملأت حياتنا بالفن خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، جاءت متأخرة مائة سنة بالنسبة لنبضة رفاعة رافع الطهطاوي ، وذلك لأسباب شتى ، في مقدمتها تحريم التصوير والنحت بسبب التقاليد السائدة التي اعتبرت الفن التشكيلي لوناً من ألوان الوثنية .

ويشير الدكتور لويس عوض ، على مستوى الفكر ، إلى حسن العطار الذي واجه في هذه الفترة أزمة داخل المؤسسة الدينية ، لأنه أراد أن يدخل الفلسفة والتاريخ والجغرافيا في صميم مناهج الدراسة في هذه المؤسسات الدينية .

وظل التمثيل كذلك يعد في هذا المناخ أمراً مشتبهاً ينظر إليه شرباً .

ويوضح الجبري عن هذا الوضع كله حين وقف مشلولاً أو مشلولاً أمام أعمال الفنانين الفرنسيين الذين صلبوا الحملة الفرنسية على مصر ، خاصة إزاء اليمد الثالث الذي يمسد المراثيات في تصويرهم .

لهذا يعد ناجي مرحلة خطيرة جداً لم يسبق بأحد قبله ، طرح فيها ، مع راغب عياد وبمحمد حسن ويوسف كامل ، تقليداً جديداً في الحياة الفنية في مصر ، تعاصرت

في الذكرى المئوية لميلاده ناجي وعصره

نبيل فرج

والبيئة والفن الحديث ، وبعض الجوانب الشخصية والإنسانية في حياته ، التي لا يعرفها إلا من عاينه .

وتعبر السلسلة الأولى عن « ناجي وعصره » أهم هذه التذوات ، لأنها كانت بمثابة « الفرقة » أو الحفلة التاريخية التي لا غنى عنها للمتصفح على هذا الفنان الراحل .

تحدث في هذه السلسلة الدكتور لويس عوض عن ناجي وثورات الفكر والفن في مصر ، وكامل زهير عن علاقة ناجي بجيل النهضة والقضية القومية ، وإدوار الحراط عن ناجي وتطور الحركة الفنية ، والدكتور نيرفانا حراز عن دور ناجي في الحركة الثقافية بمصر وعلاقتها ، وإن لم يتقيد أحد من المشاركين بموضوعه حرفياً ، ولدت التذوة مفتوحة لكل ما يحضر على الذهن عن ناجي وعصره .

الميلاد المتأخر

بدأ لويس عوض حديثه بتوجيه التحية إلى وزارة الثقافة ممثلة في المركز القومي للفنون التشكيلية لاحتفاءه بذكرى الأعلام من

عقد المركز القومي للفنون التشكيلية ، في قاعة النيل بأرض المعارض بالجيزة ، خلال شهرى مايو ويونيه ، أربع تذوات عن الفنان محمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ضمن الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاده ، التي تعددت فعاليتها ما بين معرض شامل لأعمال ناجي في التصوير والرسوم التخطيطية ، وإصدار كتاب عنه لتسمة غير تنالها ، اختيرت مقالاً مهم من الدوريات والكتب ، أو وضعت خصيصاً للكتاب .

كما طبعت عدة كروت بحجم « الكاوت بوسمال » لبعض أعمال ناجي ، مثل « الفخسرا بالأكصر » (١٩٣٠) ، و « الفساة وزهرة السول » (١٩٤٢) وغيرهما ، وأعد فيلم تسجيلي عن ناجي ، من خلال انتاجه ، وتذكيات شقيقته عفت ناجي عنه ، تجرلت فيه الكاميرا إلى الأماكن التي عاش فيها ناجي في وطنه .

شارك في التذوات عدد من الكتاب والفقهاء والفنانين ، غطوا حياة ناجي وفنه ورؤيته لدور الفن ، وموقفه من التراث

مع سيد درويش ، ونشأت صلات قوي
روحية بين فن الموسيقى وفن التصوير ،
تجلت في محاولة البحث عن الجذور الأصلية
للشعب المصري .

فقد ناجي - كما عند سيد درويش -
ثمة علاقة حميمة بالحياة الشعبية والفنون
الشعبية ، عمل ناجي على تأصيلها في فنه في
أعمال مثل « صباغ السلالة » ، « بالغ
المرقسوس » ، « الفخراش بالاقصر » ،
تمثيل شخصيات الأساطير التي تدور حولها
أناشيد سيد درويش ، مغيرة عن وجدان
هذه الطبقة الشعبية .

ويستقل الدكتور لويس عوض من
الحديث عن الحياة الشعبية في إنتاج ناجي ،
إلى الحديث عن لوحته الهامة « مدرسة
الاسكندرية » (١٩٥٢) مجلدوها العميق ،
الذي لا يمثل مدرسة الاسكندرية القديمة ،
ولما يمثل مدرسة الاسكندرية الحديثة ، كما
كان ناجي يريد أن تكون .

نجد في الحليقة تمثيل يونانية ورومانية ،
ثم مجموعة من الأجانب والمصريين بعضهم
من الشيوخ . ومن يلاحظ النظر يتعرف على
شخصيات لعلى السيد ، محمد حمده ،
قاسم أمين ، طه حسين . . كرموز لفكرة
النهضة المصرية التي تشكل في نظر ناجي
من الثقافة القومية والحضارة الأوربية ، دون
حوائل بينها ، وذلك بترويج تراثنا الحضري
بالحضارة الأوربية .

هذه هي - في رأي لويس عوض -
الرسالة التي تتضمنها هذه اللوحة
الجدارية ، التي تحدث عنها لكل المشاركين
في الندوة .

وهذا أيضا ما فعله يوسف وهبي ، كما
يذكر لويس عوض ، حين طعم الثقافة
القومية بخلعات وقوالب أجنبية ، كنوع من
تعريض النفس المصرية للمؤثرات الأجنبية
في مجال المسرح .

إن القوالب الجديدة في التشكيل
المصري ، التي أدخلها ناجي متأثراً ببيزان
ورينوار وجوجان وفان جوخ ومونه وغيرهم
أمكن أن تتطور في فن الآخرين من الأجيال
التالية لناجي ، كما سنستمع في حديث إدوار
الخراط .

وعلى الرغم من أن دراسات ناجي في
فلورنسا استغرقت سنوات طويلة ، فقد
لاحظ لويس عوض أنه ليست هناك



مؤتمرات واضحة في فن ناجي من عصر النهضة الأوروبية، تأتي إليه من أعلامه الخالدين كرافاييل وميكلائيل، فليس عند ناجي دراسات عميقة للون أو للمنظور، وإن كنا نجد عنده فقط المعمار والصرحية، والدعوة إلى الأعمال الجدارية.

وبعد لويس عوض تحدث كامل زهيري عن علاقة ناجي بجيله، وقدم بعض الإنطباعات عن فن ناجي، وعن تأثير مدرسة الفنون الجميلة في التشكيل المصري.

ويرى كامل زهيري أن المثلث الذهبي في الفن المكون من الرواد الثلاثة محمد ناجي ومحمود سعيد وراعي هباد، كان له ما يقابله في الأدب: طه حسين والمقاد والحكيم، وفي القانون: عبد الحميد بسوى، عبد العزيز فهمي، عبد الرزاق السنهوري.

لكل مثلث من هذه المثلثات أضلاعه المحددة. وقد تجاوز المثلث الذهبي في الفن بفضل مواهب أصحابه، فن الاستشراف والمدرسة الأكاديمية التي تمتحن بتحسين الصورة فقط، دون عكس للمشاعر الذاتية، وشقوا المصيان بشحا عن الشخصية المصرية والطبيعة المصرية.

درس ناجي، كمحمود سعيد وتوفيق الحكيم، القانون، ولكنه لم يجد فيه ما يشغى قلبه، فاتجه بكل مكاناته إلى الفن. كتب الشعر بالفرنسية في أول شرب حياته، وبقي يكتبه. وكان على علاقة

● برائد الثائرة كلود مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦). ومن يقرأ معارضات ناجي بالفرنسية والعربية يلمس ثقافته الفنية الواسعة.

● وكما نجد في المعارضات في الشعر، نجد في فن التصوير معارضات بين ناجي في لوحته «لاهو الدموع»، ولوحة سيزان «لاهو الكرات».

● ثم تحدث كامل زهيري عن تأثير المكان في فن ناجي، ولفت الانتظار إلى دلالة سكناته في القلعة، ثم بجوار الأهرام.

● وقدم إدوار الخراط مجموعة الخواصات حول ناجي وتطور الحركة الفنية. باعتبارها أحد الآباء الحقيقيين، إن لم يكن الأب الحقيقي، لمعظم التيارات اللاحقة في الفن التشكيلي في مصر متجنباً في كلمته الأحكام القاطعة.

تنبه الخواصات لإدوار الخراط على تراوح فن ناجي بين الرومانسية والمقلانية، بين الحلاوة باللون والمعالجة بالشكل، بين الانطباعية من ناحية والمعمارية من ناحية.

وفي تقديره أن هذه السمات تتيح من مزاج فن حبيب، وتكوين عقلي ووجداني، ووعي كبير، وقلقة عميقة لا تصرف التردد، أو التراوح، أو الترفيق، ويتنظمها رحلة بحث واحدة، والهام فن واحد، يحمل في داخله بلورا تفتت مع التطور عن أزهار ولما، تكون ما يمكن أن تطلق عليه المدرسة المصرية في الفن التشكيلي.

ويربط إدوار الخراط بين أقوال ناجي في شبابه الباكر، وأقواله بعد سنوات طويلة، تطبيقاً لاهلته الأولى التي كان يصبر إليها، مدافعاً فيها عن الحضارات التي لا تفقد خصائصها المتمردة على الحلول الوسطى، وهل التسليم والتلذذ.

ويرد انطباعية ناجي إلى التراث المصري العريق، الفرسول والقبلي والعربي، تراث الأسلاف، وليس نقلاً عن سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦).

وعلى الرغم من دقة تصوير ناجي للمكان، فإنه لا يتحدث، كما يقع الزمن في اللازم، وتبدو كبنوة الوجود أسمن من العالم.

وهناك أيضاً عند ناجي تساوى الاهتمام بخلفية الصورة مع مقدمتها، والاعتماد الفرائض نتيجة امتلاء اللون وتكاثفه.

ويفرق إدوار الخراط بين ناجي وبين معاصريه الذين أرسوا لبنة، ولكنهم ظلوا مجرد أكاديميين أو مدرسين، بمعنى تقليديين وتباين ومحدودين، كإسماعيل صبري. ومحمد حسن، ويوسف كامل.

عند ناجي نجد المعمارية والصرحية والمهندسة، والمكشوف على الفنون الشعبية، والتراحم مع الحياة الشعبية، والقصد التعليمي، والتبسيط، والرمز والشاعرية، والحنس الوطني.

وربما كان أهم ماورد في حديث إدوار الخراط اشاراته إلى الاستلهم أو تقارب الرؤى أو التشابه بين ناجي ومن أتى بعده من فنانين هم وزمهم في تاريخنا الفني،

مثل: حامد عيد الله، انجي أفلاطون، عيد الهادي الجزار، وسميس يونان جاذبية سرى، عبد رزق الله، هم اختلاف المنحى الخاص لكل منهم بالقياس إلى ناجي.

ولاشك أن هذه العلاقة تؤكد أبوة ناجي أو ريادته لمعظم التيارات الفنية الحديثة.

الأصالة والابتكار

وأخيراً تحدثت الدكتورة نير فانا حرا عن دور ناجي في الحركة القلاية بمع خارجها، مؤكدة منذ البداية إلى النهاية أجد هذا الفنان المتعدد المواهب يشتمل في الأصالة والابتكار.

وعن دور ناجي في الحركة القلاية في بلاده أشارت نير فانا حراز إلى تأسيس لآتيه الاسكندرية وآتيه القاهرة، وبين الفنانين، كمتحدثات ثقافية تربط رجاء الثقافة والفن معاً، وتقيم حلقات اتصال بالتيارات الفكرية الأوروبية.

كما أشارت إلى أن ناجي كان أول من نادى بانفذاً أثاراً في أوبسول، وعودة رأساً لفرقة إلى مصر، وعدم انزعاج رأساً رئيس من مكانه في البديري.

وإذا كان ناجي دائم المطالبة بحقوق الفنانين، فإنه يلزمهم بشدة في نفس الوقت بإدخال رسالتهم في خدمة المجتمع، حق. يتشر الفن في كل مكان.

وتتناول نير فانا حراز أثر الفن الفرعون على فن ناجي في التكوين المحاسك، كما يظهر بوضوح في لوحاته الجدارية التي قد تذكرنا بمصر النهضة، ولكنها لا تفقد أصالتها وتعبيرها الخاص.

وجوهر الفكرة التي تعرضها نير فانا حراز هي قدرة ناجي على الانتهاء للبيئة، والتجديد في الفن.

ولم تكن القضية بالنسبة لنا هي التباه الشرق بالغرب، وإنما القضية مصر، أصل الحضارة، وانتقال هذه الحضارة إلى الغرب.

وختمت الدكتورة نير فانا حراز كلماتها بما يقال من أنه إذا كان لفرنسا أن تغفر يد بلاشكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) رائد الحركة الرومانتيكية، فإن مصر أن تغفر ينجي رائد الفن الحديث



يَفْكَرُ
ثمة أشربة حين تدنو تَوَلَّى
يَفْكَرُ
واصعباً
كل هذا العذاب نَمُوجَ في روحه
كمياه مُقَدَّسَةٍ أربعين

شتاء
ولما يزل واقفاً في مكانٍ من الوقتِ
بين حبيته وصديقيه
تحتلُّ من يدى أمه قبلةً
مستريحاً على البركات
التي عقد الله خيمتها في دعاء أبيه
لتغمره حين تتحلُّ في لحظةٍ بالحنانِ

لماذا يفوتونه هكذا
جافلاً ،
مستديراً على نفسه كالمحاربة ،
منفرطاً مثل رمانة ،
وغريباً
يُقَلَّبُ في ظله ،
لا يرى في استقامة قامته
غير ما في انكسار السنين ،
بميداً ،
ومستوحشاً .

أربعون شتاءً مَضَتْ
والذين نسوا أن يعودوا
بنوا بيت ذكراهم فيه
وانخرطوا
في غناء شفيف الصدى

هادئ
عاطفي
إذا أَرْهَقَتْ أذناه له السمع
أدخله ساحل البحر في موجةٍ لا نهائيةٍ
وأبان لهم طيهضهم في هشيم الليالي
فألغى خطاه تسيل
وتعبط
في آخر السرِّ

طيف الغائب

وليد منير

أربعون شتاءً مَضَتْ
والذين تدلُّ في حبه قلبه لم يعودوا .

لماذا يفوتونه هكذا
كالهباء مع الريح !
لو مرَّ منهم على قلبه واحدٌ في المزيج الأخير من الليل
ثم رمى فيه عنوانه
أو حمل إقامته

لو دعاه إلى عيد ميلاده أحدٌ
من وراء الحجاب
ولو أنهم كلهم صاحبه إلى نزهةٍ في الخلاء
لكى تبذد وحشته

ثم خاطبوا له من فراء مودتهم معطفاً
كس يقاوم بردة الحياة به
لاستعان قليلاً على حزنه الأبدى .

شتاء وراء شتاء
وموتاه لا يستحيون
كيف يفر إذن
من شجاة
ومن عذميته ؟

يتمشى وحيداً على ساحل البحر
ثمة أرصفة تتلاشى
يَفْكَرُ

ثمة ريحٍ تخلخله في هشيم الليالي





أضواء على الفرقة الموسيقية العربية

سليمان جميل

٢٢ • القاهرة • العدد ٢٧ • ١٤٠٩ هـ • ١٩٨٨ م

القاهرة وعواصم البلاد العربية الأخرى
بأبوابها .

— إن فرقة الرشيدية التونسية تتحدث بلغة موسيقية مشتركة سائده ليس فقط على مستوى شعوب البلاد العربية وإنما سائده أيضا على مستوى شعوب بلاد آسيوية وإفريقية وأوروبية إنتشرت وازدهرت فيها الحضارة الإسلامية . وأهم ما يميز هذه اللغة الموسيقية المشتركة هو أسلوب إيتكار الأنغام في شكل أجزاء لحنية متتابعة في إيقاع حر أي « غير موزون » وهذا الأسلوب هو نوع من « أدب النثر الموسيقي » المعروف باسم « التقاسيم » والمعروف أيضا باسم « الإرتجالات » أي إيتكار الألحان من أجزاء قصيرة دون تحضير سابق ، ويعني آخر إيتكار الألحان في نفس لحظة الأداء بالعزف المنفرد على الآله الموسيقية أو بالغناء المنفرد . ولقد تكون من إيتكار الألحان المرجله تراث موسيقي ضخم إنتقل عبر الأجيال بواسطة السماع بحيث يضيف كل

وأداء غنائي ذو طابع مسرحي مع الإحتفاظ بالحركة التسمية الزخرفية في بعض أجزاء اللحن بجانب إستخدام العناصر التي يتميز بها التراث الموسيقي المصري ومن أهمها المقامات الموسيقية والأوزان الإيقاعية .

— إن فرقة الرشيدية تابعة للمعهد الرشيدى للموسيقى التونسية ، ولقد تأسس هذا المعهد سنة ١٩٣٤ كشعبة مقيمة لتوصيات مؤتمر سنة ١٩٣٧ الدولي الأول للموسيقى العربية الذي دعى إلى إنعاقده في القاهرة ورائد التعليم الموسيقي العربي الحديث الباحث للموسيقى الراحل الدكتور محمود أحمد الحفيظ . فلقد تضمنت توصيات مؤتمر سنة ١٩٣٧ إنشاء معاهد موسيقية في البلاد العربية مهتمة بالأساسية تطويع العلوم الموسيقية الأوروبية الحديثة للعناصر الجوهرية المميزة للموسيقى العربية بجانب العناية بدراسة وإحياء التراث الموسيقي العربي . ولقد تحققت هذه التوصية بإنشاء المعاهد الموسيقية في

إستتمت إلى برنامج موسيقي تمتع قدمت فرقة الرشيدية الموسيقية التونسية في المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية . . وتضم فرقة الرشيدية نخبة من العاززين ومجموعة للغناء الجماعي « الكورال » من الجنسين ومغنين منفردين وجميع هؤلاء يجيدون أداء التراث الموسيقي العربي أداء علميا وفنيا متقنا . ويعتبر « المألوف » وهو مجموعة من المؤشحات الأندلسية من أهم أنواع التراث الموسيقي العربي في برنامج فرقة الرشيدية بجانب البشارف والسماوعات والتقاسيم . . وفي نفس الوقت فإن الفرقة تقدم أغنيات حديثة مثل الأغنية التي أدها المغنية التونسية « داليا الدهان » من تلحين « خيس الترنان » وتشتمل هذه الأغنية على تصور جديد في بناء الألحان

جيل جديد إبتكاراته الجديدة إلى هذا التمرات . ونحن نجد هذا الأسلوب الموسيقى في الأداء الحر المرحل في نوع الغناء الأسياح المعروف بإسم « الفلامنكو » وهو غنائهم أصل موسيقى عربى تبلور في مدرسة الأندلس الموسيقية . ونجد نفس الأسلوب في إبتكار الألحان الحرة على سبيل المثال في إبتكارات المغنى اللبناني « وديع الصافي » وهو يغنى « أوف يابا أوف » أو في تنوعات الألحان التى إشتهرت بإبتكارها « أم كلثوم » وأضافها إلى ألحان أغانيها الأصلية ، أو في أسلوب الموال الذى يؤديه المغنى الشيعى « محمد طه » أو في أسلوب صياغة الأناغم الملائمة لمعان القرآن الكريم عند تتريله ، أو في أداء الإتهالات بأسلوب إبتكار النغم الحر وإستخدام نفس الأسلوب في أداء الموال الدينى ضمن أنواع الإنشاد فى الطرق الصوفية ومن أهمها مدرسة الإنشاد فى الطريق الحامدية الشاذلية .

— إن أسلوب الإرتجال فى اللحنية الذى يؤديه المغنون اللبنانيون والدينيون على مستوى الشعوب العربية وشعوب الحضارة الإسلامية هو نفس الأسلوب الذى يؤديه العازقون على آلة القانون منفرداً أو آلة العود أو آلة الكمان أو آلة الناي أو آلة الرق . ونحن نجد فى كل بلد عربى عازف

عربى مشهور فى العزف المنفرد مثل العازف المصرى فى الكمان « أحمد الحفناوى » والعازف اللبناني فى الكمان « عبود » والعازف العراقى فى العود « منير بشير » والعازف المصرى فى القانون « عبد الفتاح منسى » والعازف المصرى فى الرق « محمد العربى » والعازف التونسي فى الكمان « بشير السالى » وهو نجم العزف المنفرد الذى قدمته فرقة الرشيدية التونسية فى دار الأوبرا المصرية . إن التقاسيم التى عزفها « بشير السالى » تميزت بظاهرها التصويرى وإتسالاتها الشديدة فى منطق نغمى جذاب من مقام إلى مقام موسيقى آخر . وكذلك كان المغنى المنفرد « لطفى بشناق » هو نجم الأداء المنفرد بأسلوب الإرتجال . إن أداء هذا المصغنى التونسي الموهوب يكشف عن عمق موهبته فى الإبتكار وإرتجال الألحان ويمكس الثروة الهائلة التى إختزنتها ذاكرته السمعية ، فهو فى أدائه الغنائى الإرتجالى الفياض يمكس أداءات متنوعة من إبتكارات الألحان الحرة الموروثة النابعة من تجارب موسيقية متميزة فى مصر والعراق وسوريا ولبنان وتركيا والحداء البدوى العربى وأداءات تفعمية من موسيقى قبائل البربر فى شمال إفريقيا وإرتجال « الفلامنكو » الأسبانية ذات

الجلور العربية الأندلسية . إن مساحة صوت المغنى التونسي « لطفى بشناق » هى المساحة الحادة فى أصوات الرجال وهى المعروفة فى المصطلح الموسيقى العالمى باسم « تينيسور » وفى الاصطلاح العربى « الصداد » . إن أداء « لطفى بشناق » وقدرته على إخراج صوته بقوة ودون إفعال مع التحكم فى تلوين صوته بواسطة خدش فكى الوجه وتجاويف الرأس ، وعنايته الفائقة رغم قوة صوته بالإحتفاظ بالبناء الصوتى للكلمة العربية سليماً واضحاً براقاً ، كل هذا يؤهله لأداء أدوار البطولة فى المسرح الغنائى . ولعل المسرح الغنائى المصرى الذى تبني وزارة الثقافة إحياءه حالياً أن يشجع المؤلفين الموسيقيين الشبان المتمكنين فى العلوم الموسيقية على التأليف الموسيقى الغنائى للمسرح والعناية بتطوير أسلوب الإرتجال فى الغنائية الذى يمتاز به الموسيقى العربية ويكشف عن عمق ملكة الإبداع لدى الفنان المغنى أو العازف ، خصوصاً وأن الإبداع الموسيقى فى الدول المتقدمة قد بدأ يقلد أسلوب الإرتجال المتميز فى الموسيقى العربية وأخذ ينتجه نغم . تنمية هذا الأسلوب فى أشكال الكونسير وأشكال المسرح الموسيقى لسالات والأصوات الغنائية الفردية والجماعية ♦

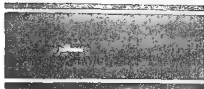
الغنائية

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



ليست تلازمى الغزاة
إنها .. فى آخر الصلوات والدلتا
تطيب خبزها ..
ورغيفها ينحل فى حريف صغير .
ليست تلازمى الغزاة ..

إنها .. فى الصمت .. تحرق
أو تراوغ ودة
وتظل تبنى .. أو تعيد
أنثى .. تراقصنى .. ويرقص برعم نزق
فكيف أكون برعمها ..
وأهرب من أنوثة قيدها ؟
وأكون شاغلها
وقلبى لا يكون هو الشهيد ؟

أعيد ترتيب القصيدة

أحمد الحوتى

لا يستوى زمنى
هناك .. وقفة للعشب
تبدأ ركعتين على رصيف الوقت
تفرغ أحرفا أخرى ..
وتختصر الزمان .
والآن تنصب المدائن كلها
وتزفنى للشمس ..
تقطف حجرتين .. وتصطفين سيدا
ومحايدا - كالحزن - أدخل فى نلاوتها
واقطف برعما فردا
وأغمض أحرفى
والحزن ليس محايدا !
هو شاهد .. تسمى الفصول على يديه
يكون منقطعا شهيا للهواجس .
.. والجروح ،
النخل يصمت .. والطيور
إلى أبوتها .. تروخ
فأعد لقلبك موسم الدفلى
وتاج الترجس البلدى
وامتشق الغزاة ،
وأعد لوقتك بعض ما أشعلته فى الصيف
وأبدأ .. حيث تختصر الرغبة

لا يستوى زمنى
ولا تبكى الطيور على ضفاف القلب
فى زمن المواجه ..
ها أنا ثمل بهذا الوجد
مأخوذة بها
حيث الطيور إلى حدود حدودها
تشتاق
والصنصناف .. من أقصى
● إلى أقصى
● ومن حجر صغير فى الجنوب
● إلى الطفولة ،
● لا تساومنى الهواجس
● إنها حمر معتقة .. وقطن فى البعيد .
● والنهر .. مبتهلا إليه
● ومستظلا بالشروق وبالغروب
● .. أكون
● والكتان .. بعض أبوت
● والشمس متجمعى الأخير
● وأنا أمشط شجر هذا النيل
● من بلد .. إلى بلد .. يكلمنى
● فتوغل فى دمانى كل سنبلة
● وكل عمامة



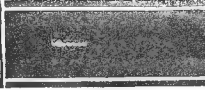
وأعد له .. « هيثم » لعيتين جميلتين
أعته في حل المعاطلة الصغيرة
وأجب على أشجانه الأولى
وعلمه اقتناض الوردة الحمراء
من حجر المحال
فالبرق يبدأ من هنا ..
والأرض تبدأ .. والتراب ..
الأبجدية
والوطن ..
شيء يعرف طيره
بين الرماد
والاشتغال
ثم لهذا الوجد .. أنت
تعيد ترتيب الفصول
وتنتهي إسبا جديدا للبتسج
عادة .. أخرى .. يمارسها المطر
والقلب .. يفرح ..
إنه وطن .. يفر من الطفولة
كى يقوم على حصان البرق
في لون الأصابع كلها
ما بين « صوناتا » النخيل
وبين مهسة الحجر
وطن / وطن
لا ترتضيه الأبجدية مرتين
فأين تهرب من صباح حياته لك الغزاة ؟
كل موجبة ... ردى !
إن الغزاة لا تصوم عن الأنوثة
فابتكر قلبا .. وهى موعدا
وأعد له .. « هيثم » بعض ما خبأته في الصيف
أفرغ لخطتين من الثمالة في يديه
وأعد تفاصيل القصيدة ..
كى تكون على حقيقته .. ندى
فالوقت ليس محايدا
الوقت
ليس ...
محايدا .. ◆

فله محاولة الندى
وله التلاوة .. والندا
وله الصدى ..
وله يكون الطيف لونا واحدا
فأقم لجرحك همزة
وأقم لنهرك .. مسجدا ،
وأعد لسمرتك اشتها رموزها
إن الغزاة لا تحمل خشونة التارنج
قبل دخولها
هى تشتهى حطب الأنوثة
في سماء العائلة
فاقطع لها غصنا ..
وهى موعدا
وأعد لحلمك ماتود من الفصول الأربعة
وأبدأ تفاصيل القصيدة .. مرة أخرى
وجرب .. خيمة عربية
ليست تسافر من مواجهها
إلى أقصى حدود البرتقال
لنظل مرهونا بهذب يمامة
ليست نقول
وليس عندك ما يقال !

... ..

لا يستوى زمن بما تخفى المواجه
في ضمير إشارتين .. وميزتين
وظفلة
بين الشروق ... وبين رمز طوطى
الآن تدخلك القصيدة جملة
والآن يكتمل السؤال
هى طوحتك براها للغيب
فالتلفظ الإشارة من مواسمها
وبعثر سلة الحناء ... وارحل
إن غيمك مائل .. وحدود فرحك
في جنون الإرتحال ،
هى حصانك للمغامرة الأخيرة
وابتكر وردا .. وفاكهة . وخطوا للطريق

الطبيب الذى قام باجراء الجراحة للسائق قام باستئصال إحدى كليتيه . التى أخذها زاهر بك في نفس اليوم وسافر إلى الخارج ، حيث تم زرعها له ، إذ كان رجل الأعمال مصابا بالفشل الكلوى .



وعندما يعلم السائق بهذه الحقيقة يلجأ إلى الشرطة شاكيا لهم ما حدث . ولكن في البداية لا يجد من يصدقه . . فمن المعتاد أن الشرطة تتلقى بلاغات عن سرقة حافظة نقود أو أى شيء مصادى ، أوفى اسسوا الأحوال عن سرقة أو خطف انسان بأكمله ، ولكن ان يتلقوا بلاغاً عن سرقة جزء عديد من الجسد ، فهذا نوع جديد من السرقة لم يعرفه أحد من قبل . . ولذلك كانت الدهشة في البداية ، ومن ثم يتم اتهامه بالجنون . . ولكن رويدا رويدا تتضح الحقيقة . . ويتم تقديم زاهر بك إلى المحاكمة . . وفي المحكمة يطلب السائق من القاضي مساعدته لكي يسترد كليته المسروقة . . ولكن القاضي يقول أن ذلك مستحيل لأن هذا معناه تعريض حياة انسان لموت محقق ، أو هو سيמות بالفعل . . وبعد أن يصل السائق إلى مرحلة اليأس لا يجد غير صورة الرئيس حسنى مبارك المتعلقة داخل المحكمة فيوجه كلامه اليه شاكيا له ما حدث . ويتكون تلك هي نهاية الفيلم .

وبداية فإن الفيلم لا يعرض ما حدث لذلك السائق كمجرد حادثة فردية ، ولكنه يتعرض للعوامل والظروف التى أدت إلى حدوث مثل هذه الجرائم الجديده على المجتمع المصرى خاصة والمجتمع الانسانى بصفة عامة . فلماذا الذى أصبحنا نعيش فيه من الممكن أن يؤدى إلى أكثر من ذلك . وبالذات بعد سنوات الانفتاح التى تركت آثارها السلبية على كل شيء . فزاهر بك وشركاؤه الثلاثة يتكونون مستشفى سباحياً فندقياً ، ولاحظ الكلمات الجديدة التى أضافوها إلى كلمة مستشفى وهما كلمتا فندقى وسباحى ، وأختفت كلمات كانت معتزلة بالمستشفيات مثل خيرى وشفاة . . الخ . لتعرف إلى أى مدى تحولت حياة الانسان إلى نوع من التجارة والاستثمار البشع ، والذى يؤكد ذلك أصحاب المستشفى أنفسهم ، فبالإضافة إلى رجل الأعمال المستغل هناك الحانوق والراقصة وطبيب مفصول . وهى تركيبة عجيبة من

ما يحدث لقرش « آداء نور الشريف » ، هذا السائق البسيط الذى يتعرف بشهامة وهو على إحدى الطرق السريعة ، عندما يقع حادث لرجل الأعمال رأفت زاهر « آداء عادل أدهم » ، فيقوم قرش هذا بنقله إلى المستشفى ، ثم يتبرع بدمه إنقاذ لحياته . والذى يحدث بعد ذلك أن رجل الأعمال الذى يتضح أنه من الشخصيات المعروفة يقوم بتعيين السائق لديه . إلى هنا وكل شيء يبدو منطقياً وطبيعياً ، فرجل الأعمال اعترافاً منه بالجميل يفعل ذلك . . والسائق في حالة زهو واعتزاز لأن موقفه الذى اتسم بالشهامة لم يذهب أدراج الرياح ، حيث وجد التقدير المناسب . ولكن مهلاً . . فلم تمت العلاقات بين البشر بهذه البساطة . فرجل الأعمال لم يقيم بتعيين السائق لديه اعترافاً بالجميل ، فهذه إحدى القيم البالية التى لم يعد لها وجود . فقط كان ذلك من أجل استنزاف دم السائق وضمان الحصول عليه في أى وقت . وبعد فترة قصيرة يتم ادخال السائق للمستشفى السباحى الضنقى الذى يملكه زاهر بك بحجة أن السائق في حاجة لاجراء جراحة بسيطة . وبالفعل يتم اجراء الجراحة . ثم يتضح بعد ذلك أن

في ظل الظروف التى يعيشها مجتمعنا حالياً ، وبعد كل تلك التغيرات العديدة التى طرأت على طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع ولأن هناك قنباً جديداً أصبحت سائدة نعرفها جميعاً . لم نعد نصاب بالدهشة لأنها صورة من صور الإنحراف . ولكن تحدث من حين لآخر بعض التجاوزات التى تعوق أى خيال . والانسان للمصرى تعرض في السنوات الأخيرة لأكبر عملية سرقة في تاريخه الطويل ، ابتداء من قوت يومه حتى أحلامه البسيطة .

ولكن أن يصل الأمر إلى حد سرقة جسده نفسه ، فهذا هو الشئ الذى لم يتخطر على بال ، ولم يجل بأى خاطر . ولكن هذا حدث بالفعل . فقد نشرت الجرائد منذ ما يقرب من ثلاث سنوات أن مريضاً دخل أحد المستشفيات لإجراء جراحة بسيطة وبعد خروجه منها اكتشف انه فقد إحدى كليتيه . وذلك هو موضوع فيلم « الحقنوا » الذى كتب له القصة والسيناريو ابراهيم مسعود وأخرجه على عبد الحالى ، حيث يطرحان علينا تساؤلاً بسيطاً وهو ما الذى يمكن أن يحدث عندما يتعرض انسان ما لسرقة جزء أو عضو من جسده . وذلك من خلال

الشركاء لابد أن يكون نتاج تجمعها وتعاونها معا ما لا يبعد عنها .. فالخائون (أداء وحيد سيف) يلذهب يومياً إلى المستشفى للسؤال عن عدد المتوفين ، بدلاً من السؤال عن صحة المرضى والاطمئنان عليهم .. ويتضح أنه متعمد دفن مرقى المستشفى ، ونجده في أحد المشاهد يتصل بمعاونيه ويوصيهم أن يستغلوا أهل المتوفين لأنهم من الأثرياء .. ليس هذا فقط بل أنه يوجه اللوم إلى إدارة المستشفى وأطبائها لأنهم اهتموا بصحة المرضى ، وهذا من شأنه التقليل من عدد اللوى . وفي مشهد آخر نجد سيدة مصحبة طفل جريح يتزف دمه بغزارة ، ويدخلان المستشفى ، ولكن الموظفين يرفضون عمل اجراءات دخول الطفل إلا إذا تم تزويد ألف جنيه تحت الحساب ، وبالطبع تعجز الأم عن السداد وبالتالي يتم طردها مع صغيرها من المستشفى .

بالإضافة إلى ذلك فإن صناع الفيلم ومن خلال ما يحدث للسائق فانهم يتعرضون إلى العديد من الصور السلبية في مجتمعنا .. في نفس الوقت يطرحون علينا تساؤلاً مهماً

آخر .. وهو كيف يأمن المرء على نفسه وهو بين ايدي لم تعد تثق في اصانتها ، وهو بالتحديد الأطباء اللذين حولوا الطب من مهمة انسانية إلى نوع من التجارة . وإن كانت هناك قلة منهم مازالت شريفة وغير مستغلة . ان ما يحدث الآن بخصوص المرضى لموشىء جدير بأن يجعل الانسان يعيش في رعب وقلق دائمين ، خوفاً من تعرضه لأي مرض قد يعرضه للمهيلة ، وقد يفقد أحد اعضائه أما بسبب الاهمال أو بسبب السرقة أو للسينن معا .

وفي قسم الشرطة يعرض لنا الفيلم صورة من صور المعاناة والاهانة والتي يمكن أن يتعرض لها المواطن في تعامله مع الشرطة . فعندما يدخل السائق أحد أقسام الشرطة للإبلاغ عن سرقة كليته ، نتعرف في البداية على أسلوب التعامل مع المواطنين ، والذي يمكن أن نلخصه في كلمة واحدة وهي الإهانة . فرجل الشرطة المقروض فيه حماية المواطنين وحل مشاكلهم نجده يعمل للمواطنين بشكل مهين وغير انساني وبدون تفرقة ، فالكل سواسية ، الجنائي والمجنني عليه ، الظالم والمظلوم .

وعندما يقوم السائق بعرض مشكلته على الضابط المختص يسخر منه ويتمعه بالجنون ، ثم يحيله على رئيسه الذي يعامل السائق باسهانة وسخرية أيضا . ولا تتغير معاملة الضابط للسائق إلا بعد أن يتأكد من صدق ما يقوله وصحته . وبعد أن تصبح قضيته قضية عامة . وفي قسم الشرطة أيضا وبشكل سريع يطرح علينا صناع الفيلم شيئا على قدر كبير من الاهمية وذلك عندما يطور الضابط المختص عمل اثنين من المواطنين أحدهما جاء يشكو الآخر الذي سرق منه رغبان من الخبز ، وتكون ثروة الضابط هنا على اعتبار ان هذه ليست سرقة ، ولا يمكن اعتبار ذلك الشخص الذي سرق لقمة عيش لأنه جائع ، حيث يجب أن تنتبه إلى هؤلاء النصوص الكبار الذين يسرقون الملايين .

هذا مع ملاحظة ان الفيلم يبدأ في إحدى المحاكم ، حيث تتجول الكاميرا داخل المكان ، وتسمع من خلال شريط الصوت مقتطفات من بعض الأحاديث تجري بين أصحاب القضايا ، دون أن نسرى معظمهم .. وهذا استعمال جيد لامكانيات



الصوت وظاهراً هنا على عبد الخالق بشكل يتفق مع حركة الكاهن المتهولة وليست الساكنة أمام شيء محدد . فهي هي سيدة تحدثت عن شقتها التي تم الاستيلاء عليها وهي موجودة في الخارج ، ورجل آخر يشكو من طول الوقت الضائع في نظرقضيته ، حيث قسارب الأربع سنوات ، وأحد المحامين يطلب سبعين في المائة من قيمة موضوع النزاع كشرط لكسب القضية .

ثم يأخذنا على عبد الخالق إلى قاعة المحكمة حيث نتابع مناقشة قضية من القضايا المنظورة ، ونتعرف على طبيعة الخلاف وأطراف النزاع ، وكان ذلك بمثابة مقدمة لتعرف على بعض الشخصيات التي سيكون لها دور في الأحداث فيما بعد وتكون طرفاً من أطراف الصراع وتكون هذه الشخصيات بالتحديد هي المحامية الشابة (أداء لنادية عبد الغنى) وأصحاب المستشفى السباحي . وفي المشاهد التالية يتم التعرف على الشخصية الرئيسية أو المحورية وهو السائق قرش . وبشكل جيد يستطيع إبراهيم مسعود كاتب السيناريو تقديم تلك الشخصية ، فنجد أنه من البداية رجل شهير تيرع بدمه من أجل انقاذ حياة إنسان لا يعرفه . وفي موقف آخر وعندما يختلف السائق مع صاحبة السيارة التي يعمل عليها ، نجدده يتمسك بالحصول على أجره كاملاً دون التنازل عن أي جزء منه مهما كان ضئيلاً ، وكان هذا الموقف بمثابة تمهيد لتكوين الشخصية ، حيث نجده بعد ذلك يقف موقفاً متجدداً تجاه الذين سرقوا كلبه ، ويظل على موقفه حتى يستطيع تقديمهم للمحاكمة .

وإذا كان الفيلم يبدأ في المحكمة ، فإنه ينتهي أيضاً في المحكمة ، ولكن القضية المنظورة هذه المرة ليست قضية عادية من القضايا الدائرية ، حيث أنها قضية من نوع جديد . فموضوع النزاع سرقة جزء من جسد إنسان .. ولذلك نجد القانون يقف حائراً أمامها .. إذ أن دفاع المحامي عليه يطلب بأقصى العقوبة للمتهمين ، وبما هي المتهمين بطلب بأقل العقوبة على أساس أن ما حدث لا يتعدى كونه مجرد إحدات عامة مستدجة . وأنه لا يمكن اعتبار ما حدث سرقة في القانون ، إذ أن السرقة يجب أن تكون شيئاً متزولاً ، والكلية لا تعد من المتقولات .

ولكن حماية المحمي عليه تقول أنه في هذا الزمن أصبحت الكلية تباع وتشترى ولذلك فهي تعد من المتقولات .

ولأن المسألة أصبحت هي إيجاد التكييف القانوني لما حدث ، فهل هو سرقة أم أحداث عامة ، أو هو شيء آخر ، فنجد السائق يتدخل في النقاش ويعرض وجهة نظره قائلاً : وأنا الوحيد الذي من حقه أن يتكلم ، هؤلاء الناس - يقصد المتهمين - سرقوا لحمي .. لقد مضوا دمي ثم سرقوا لحمي ، مضوا دمي ولكن بإرادتي لأنني تبرعت به .. ولكن سرقوا كليتي فهذا شيء كثير .. لقد طالبت المحامية بأنقص عقوبة . وعلماني التهم طالع بأقل عقوبة .. وبين الاثنين سيكون هناك سجن للمتهم وتعودي في .. وأنا راضى المال والا كنت قبلت النصف مليون جنيه التي عرضوها على .. يا حضرات أنا مواطن مصري أعرف حقوقى على قدر ما تعلمت .. والذي أريد أن أقوله أن الذي يسرق منه شيئاً يذهب ويقوم بالإبلاغ عنه وأنا فعلت ذلك .. وأنا أريد كليتي التي سرقوها مني .

ثم ننظر السائق إلى صورة الرئيس حسني مبارك الموجودة داخل المحكمة ويقول : « يخلصك كده ياريس .. اتسرقنا حتى لحنا » .

وعلى الرغم من بساطة تلك الكلمات التي جاءت على لسان السائق غير أنها تحمل العديد من المعاني ، مع ملاحظة أن السائق لم يلجأ إلى الرئيس مبارك شاكياً لما حدث إلا بعد أن لجأ إلى كل القنوات الشرعية التي يجب اللجوء إليها ، والتي كانت آخرها القضاء الذي وقف عاجزاً أمام هذه القضية الجبلية من نوعها . ومن المؤكد أن المشرع الذي وضع مواد القانون أياً كان مصدرها ، لم يرد على خاطره ، أو تصور حدوث مثل هذه الجرائم ، أو أن البشر سيصل بهم الاجرام إلى هذه الدرجة .

وقد يبدو أن الفيلم يريد ادانة القانون ، ولكن اعتقد أن صانع الفيلم لم يكن هذا هدفهم . ولم تكن القضية المطروحة هي قصور القانون أو عجزه . إنما جاء عجز القانون هنا وحيدة الفضاة للتأكيد على المدى الذي وصلت اليه العلاقات بين البشر .

وهناك ملاحظة يجب ذكرها ونحن نتحدث عن نهاية الفيلم ، فالحديث أنه بعد ثبوت تورط رجل الأعمال زاهد والطبيب الذي قام بإجراء الجراحة للسائق ، كان من المفروض تقديمها بمفردها للمحاكمة .. ولكن القدي حدث أننا خرجنا في المحكمة وفي المشهد الأخير بوجود الشركاء الأربعة في قصص الأثام .. وهذه مسألة غير منطقية لأن القضية المنظورة في نهاية الفيلم تتعلق بالطبيب ورجل الأعمال فقط .. ومن المؤكد أن صناع الفيلم أرادوا أن خلال ذلك أن يقولوا أن هؤلاء الأربعة هم سبب الفساد .. ولكن هذا تم التأكيد عليه طوال أحداث الفيلم ، ولا يغير من الأمر شيئاً أن يكونوا داخل قصص الأثام أو خارجه .

والسيناريو كما قلنا : معد من حادثه حقيقية جرت أحداثها بالفعل في مصر . ولم تكن هي الحادثة الوحيدة التي تعرض فيها أحد الأشخاص لسرقة كليته ، ولكن حسب ما قاله إبراهيم مسعود في ندوة حول الفيلم ، أن هناك تسع حالات مشابهة وقعت للعديد من الأشخاص . أي أننا أمام حادثة حقيقية .. ولكن كاتب السيناريو يخالف الفنان إستطاع أن ينسج من حوله أحداثاً درامية واعطى لها أبعاداً إجتماعية جعلتها أكثر حيوية وأكثر تأثيراً .

واعتقد أنه من أهم ما ننجح فيه إبراهيم مسعود في السيناريو هو اختياره لشخصيات وجعلها مناسبة تماماً لثل هذه النوعية من الأحداث وأعتقد هنا الشركاء الأربعة وعلى رأسهم رجل الأعمال زاهر بك السياسي السائق وصاحب التفوذ الذي يتصور أنه فوق القانون ، وأن البشر من شاكلة السائق إنما خلقهم الله من أجل بقاءه هو . فنجد زاهر بك يطلب البقية لبقوله وعلشانك ، ولصلحتك إلى زكي لازم يعيش .. أنا مفيد ليك وإلى زيك .. أنت وإلى زيك مخلوقين علشان أنا وإلى زكي نعيش . ولأنه صاحب نفوذ فهو يرفض أن تستدعيه الشرطة ويتصل بالوزير للتدخل . ويستطيع من ناحية أخرى الحصول على المستندات الدالة على أنه قام بتصدير كلية أدمية إلى مستشفى في لندن .



الأصبع المخطوء

هاني رجائي

— لا عليك لن نحتاج إلا إلى بتر عقلتين من هذا الأصبع .
قال رئيس العمال ذلك بلا اكترات واقعا يد أشرف إلى
أعلى في ضوء أحد المصابيح القوية وقد ارتسمت على وجهه
ابتسامة غيبية جعلت شذقيه أكثر انتفاخا عما هما عليه ، فجهاء
صوته عبقا كما لو كان صادراً من بئر مليء بماء راكد عفن .

— على طبيب المستشفى القرية أن يقرر يساً
باشمهندس : هيا اذهبوا جميعاً فام الرجل الحر تقي بترك
الكلمات بعد أن يصبق عقب سيجارته على أرض المصنع .
علت مهمات العمال المتفتن حولها فبدت كتباخ مجموعة من
الكلاب الجربة التخلدت شكلاً انسانياً قلراً واستدار كل منهم
عائداً إلى عمله خوفاً من بطش الرئيس أبو الحمد ما عدا هم
رضوان العامل المعجوز الذي طالما أشفق على هذا المهندس
الصغير من حقده رئيس العمال . اقترب هم ورضوان من
أشرف مبسماً مطمئناً .

— أروني إياه يا باشمهندس .

همس الرجل المعجوز

— هل حقاً سأضطر إلى بتر جزء من أصبعي ؟

سأل أشرف ماداً يده . أمسك هم ورضوان اليد الممدودة
برفق ، كان الأصبع المصاب يبدو وكأنه قالب من الشمع
منقسم عند طرفة إلى نصفين كقطعة صلصال نقصت عن
بعضها تحت تأثير ضغط الماكينة كاشفة عن طرف عظمة يضاه
بداخلها دون نقطة دم واحدة ، نظر الشيخ إلى الأصبع نظرة
فاحصة واقترب ثفره عن ابتسامة طيبة ، ثم أجه بنظرة إلى أشرف
وأراد أن يطمئنه ، لكنه لمع وراء علامات الألم برق عيني يشع
منها فرح لا حد له شلت كلمات الطمأنينة على طرف لسان هم
رضوان وسرعان ما التخلت لهما عذبه وجهه — الرسامة ابتسامة
دائمة — أمارات الجدية الزائدة .

— عليتنا أن نسرع إلى المستشفى قبل أن يزداد الأمر سوءاً .
أسرع العامل المعجوز لاستدعاء عربة الطوارئ ، تاركا
أشرف في دهشة من سر تلك الابتسامة التي غاضبت فجأة من
على وجه الرجل الطبيب ولكنه سرعان ما نسي ذلك تحت تأثير
الألم .

١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

— يبدو أن هذه الماكينات متعطشة لدم بشرى فما هو نفس
الشيء يحدث مرة أخرى . . رد آخر مؤبدا . .

— يبدو أنها متشوقة للانتقام ممن استعبدوها .

قيل كل ذلك بسرعة وفي هذه الأثناء كان رئيس العمال
البلدين قد وصل بخطى متعاقلة ناحية لوحة التشغيل . ولعت
الماكينة فكيفها يبطه مزجعة كأنها تملن غضبها عن عدم فكبتها من
التهام باقي اليد . سحب أشرف أصبعه بسرعة بينا أجه رئيس
العمال إليه وأمسك بيده .

سارت العربة على المنق الترابي ، ومع كل انتفاضة من العربة فوق إحدى صخور الطريق تصبدر من أشرف آهة نجبل أن يسميها لمن حوله فتزد الآهة إلى داخله ويسرى معها الألم في كل جسمه . بدأت تلوح أمام عينيه نقاط ملونة صغيرة ، أخذت تتضخم متلاحقة كما لو كانت تتماقت مفجرة دوائر أخرى كثيرة كقطرات من ماء ملون سكب على زجاج السيارة فلم يمد يدي إلى بعضاً من الطريق أمامه ، لم تغض لحظات حتى أصبح لا يرى شيئاً إلا هذه الألوان الدائرية فأحس كأنه ينفوس في هوة مسحوقة ، حاول أن يتلفت حوله بصعوبة حتى يتخلص من هذا الدوار وسرعان ما أرهفته تلك المحاولات فاستسلم . في هذه اللحظة أحس بجسمه خفيفا يسبح في فضاء لا نهائي وحوله تلك الكرات الملونة ، وبينما كانت تلوح له أشباح لأشخاص حاول عبثاً أن يتبين ملامحهم ، ها هم يقربون ... نعم هذا هم زيتون فرائش معمل الكيمياء بردائه الأبيض الممزق ، الملوث ببقايا المركبات الكيميائية ، اقرب أشرف وسأله :

« هل جاءت اليوم ؟ » هز هم زيتون رأسه بالإيجاب .

« سأنتظرها حتى تنتهي من عملها »

بعد لحظات خرجت هي من المعمل ، ما أن رأته أشرف حتى نهجم وجهها بعد ابتسامة صافية واستدارت تجاه المعمل ثانية متجاهلة إياه فأسرع نحوها .

« انتظري لدي ما أقوله . »

استدارت مرة أخرى يضيقي .

« أحبك » ، ولكن الكلمة عندما خرجت من فيه كانت .

« صباح الخير » .

ردت بلا اهتمام .



« صباح الخير » . بينما صرخت عيوبها .
« لماذا جئت إلى هنا ؟ قلت لك كثيراً لا أريد أن أعرف أطفالاً ، إنك لم تنضج بعد لا تناسبي . امضي إلى حال سييلك »

مد أشرف يده ليصافحها ومدت يدها بضجر تريد أن تسحبها قبل أن تهدأ ولكنها سرعان ما لاحظت أصبعه المقطوع فسحبت يدها جرحاً

« ما هذا ؟ »

« أصبح مقطوع » .

« أين ومتى حدث هذا ؟ »

« في العمل ! » قالها لغوفاً « لقد أصبحت رجلاً أعمل وأكسب قوت . أذكر لك أبي عباً جليلاً لنا ، لم أهد طفلاً . هناك ينادونني بالباشمهندس . لا يسم هذا الأصبع » .

« لقد تغيرت كثيراً » . افتر ثغرها عن ابتسامة مشرقة ومضت يديها تكمل الكلمات « فهمت ما ربيت إليه ، أوافق . سأعود إليك وتعود إلى » .

فجأة انحرفت هي وبدأ كأنه في صالون بيته ، رأى شخصاً يشبهه كل الشبه جالسا أمام البيانو في ملابس أنيقة ، مبهما في تلحين أيقية جديدة ، التفت ذلك الشخص الأنيق متبها إلى وجوده .

« ولكنك لن تستطيع أن تعزف أغنيتهما مرة أخرى - أيا الغنى - بهذا الأصبع المقطوع ، ما هذا الوسخ الذي تبدو فيه ؟ »

بدأ على أشرف الحزن « فعلا لن أستطيع أن أعزف لها أغنيتهما المفضلة ، لكنها تحبني وأنا على هذا الشكل أكثر » .

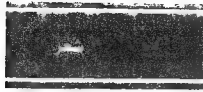
في الحال بدأت الدوائر في الظهور مرة أخرى وخلف ضباب كثيف كل شيء من جديد الأصوات تنضبط كأنها أصوات أوتار عود غير مشدودة .

« أحبك عندما تصبح رجلاً ... أيا الغنى لن تستطيع أن تعزف لها الأغنية .. بهذا الأصبع المقطوع أثبت أنك لست طفلاً ... أيا الأبله ، لن تصبح فنانا مشهورا بهذا الأصبع المبتور ... أحبك فداك كل أحلامي ... أحبك ... » بدأت الكلمات في الالبيار كصخور تتهاوى إلى بئر عميق فارغ وبدأت الدوائر في الاختفاء تدريجياً .

« امضي يا باشمهندس أنك على ما يرام الآن . »

نهض أشرف بصعوبة بينما استنرد الطبيب

« اطمئن لقد عاد أصبعك كما كان ولن يكون هناك أثر إلا لجرح صغير ينقضى مع الأيام عليك بالانتباه في المرة القادمة »



قصيدتان

للساعر التركي : نازم حكمت
ترجمة : خليل كلفت

هذا الظلام الكثيف
الثقيل كالرصاص ...

بدوره :

سحقترق ،

سحقترق ...

أمراض الإنسان الكثيرة
الكثيرة .

لا أحد سيسمع ...

الجو الكثيف ثقيل كالرصاص ...
وأقول بدوري :

إذن مثل كريم

سأحترق ،

سأحترق .

إذا لم تحترق ،

إذا لم نهترق ،

وعندئذ يقول صوت

« لكنك مثل كريم ،

ولا دواء يُشفى

كلّ القلوب صماء ،

الجو الكثيف ثقيل كالرصاص ...
وأقول بدوري :

إذا لم أحترق ،

(١) مثل كريم

السبب مادية وثقيلة كالرصاص .
وأنا أصرخ ،

أصرخ ،

أصرخ ،

وأنادي !

أوه ، تعال ويهد



ونتوقع جميعاً في اللهب ،
 فمن إذن يبدد الظلمات ؟ ..
 الجوّ صلب كالأرض ،
 السماء رمادية وثقيلة كالرصااص .
 وأنا أصرخ ،
 أصرخ ،
 أصرخ ،

وأنادي !

أوه ، تعال وبندد

هذا الظلام الكثيف
 الثقيل كالرصااص !



٢- إلى فيرا

تعال من فضلك ، قالت ،
 وآبقى ، قالت ،
 وابتنس ، قالت ،
 وممن ، قالت ،
 جئت
 بقيت ،
 ابتنست ،
 ميت



● القاهرة ● العدد ٩٧ ● ١٢ نون الحبيبة ١٤٠٩ هـ ● ١٥ يوليئ ١٩٨٨ ● ٧٤

عشر من عمره كتب إثنًا عشر دراسة (Etude) لليانو ، وهي ذاتها التي أصبحت فيما بعد إثنًا عشر دراسة في العزف الرفيع السامي) "Etudes d'execution trans-cendante" وأُعِلَّت الرابعة منها لتصبح القصيدة السيمفونية (Mazeppa). وفي ذات الوقت بدأ فرانز ليست في القيام بعدد لا يحصى من الجولات في كل أنحاء أوروبا ، مما حقق له الشهرة على المستوى الدولي كمعازف صَنَّاغ (قيوتيزو) لليانو .

وقد كان فرانز ليست مولعاً بالأدب ، كما كان صديقاً لمعدن من الأدباء والشعراء ، وخاصة الشعاعين الفرنسيين لامارتين Lamartine (1790 - 1869) وفيكتور هوجو Victor Hugo (1802 - 1885) ، كما كان مؤلفه المفضلين هم : مونتال (Montaigne) وكانت (Kant) وباسكال (Pascal) وشاتوبريان (Chateaubriand) ولامين (Lamennais) وكونستانات (Constant) وسينسكورت (Senacourt). ورعاً كان شغف فرانز ليست بالأدب هو الذي قاده إلى محاولة التوفيق الكامل بين الشعر والموسيقى في

قصائده السيمفونية . وقد توصل إلى فكرة القصيدة السيمفونية من الناحية الموسيقية متأثراً بما قام به مؤلف الموسيقى الفرنسي هيكتور برليوز في سيمفونيته الخيالية - (Fantastic Symphony) عندما استخدم الفكرة الثابتة (أو المسيطرة) "Jdee Fixe" ليربط بها الحركات الخمس للسيمفونية فكتب فرانز ليست مؤلفاً موسيقياً في حركة واحدة طويلة مترابطة ، ولكنه احتفظ في داخلها بالتباين في السرعة والمادة اللحنية بما يحقق التوافق المنطقي للتصوير الموسيقي . وبعداً خرج إلى حيز الوجود مؤلف القصيدة السيمفونية (Symphonic Poem) أو (Tone Poem) على يد فرانز ليست ، فحقق في قصائده السيمفونية فكرة البرنامج العامة ، وذلك من خلال تناول لحن خاص Thematic Teatment يتكرر ظهوره عدة مرات بصورة مختلفة ومتنوعة ، وأصبحت هذه الطريقة الخاصة التي قلَّم بها فرانز ليست أفكاره تسمى (تحويل الألمان) "Themes Trans for mation" ، وبينما كان هيكتور برليوز يستخدم فكرته الثابتة كتكررة متحركة لتضامن من الخارج إلى تقسيم موسيقي متغير ، فإن فرانز ليست قد



بمجرد إدراكه لمواهبه . وقد أراد الأب بذلك أن يخلق في ابنه آماله وأحلامه - التي لم ينجح هو في تحقيقها - في أن يصبح عازفاً بارعاً (صَنَّاغاً) ، وعندها بلغ العشي التاسعة من عمره قلَّم حفلهُ الأول كمعازف بيانو في قصر استرازي فقول بالترحاب والإعجاب ، مما دفع الجمهور الأرستقراطي أن يشار لإعائته مالياً ليكمل دراسته الموسيقية في مدينة فيينا . وهناك درس فرانز ليست هل للؤلؤ الموسيقي وعازف البيانو الشهير كارل تشير Carl Czerny (1791 - 1857) ، كما درس التأليف الموسيقي على المؤلف الإيطالي المقيم في فيينا أنطونيو ساليري Antonio Salieri (1750 - 1825) . وفي عام 1823 سافر فرانز ليست إلى مدينة باريس ، وهناك قضى الجزء الأكبر من حياته ، حيث درس على مؤلف الاوبرا الإيطالي باير فيرديناندو Paer Ferdinando (1771 - 1839) الذي دفعه لتأليف أوبرا دون شانشي (Don Sancho) وهو في الثانية عشر والنصف من عمره ، وعنده عرَّضها لقيت قليلاً من النجاح . وعندها بلغ فرانز ليست الخامسة

tana (1824 - 1884) بورودين Boro-din (1833 - 1887) دين Debussy (1862 - 1918) ودوكا Dukas (1865 - 1935) وسيليبوس Sibelius (1865 - 1957) . وقد كان فرانز ليست قائداً بارعاً للأوركسترا ومعلماً فذاً ، كان طلبته يسعون إليه من كل أنحاء أوروبا ويتبعونه أينما ذهب .

كانت هذه هي جوانب شخصية عازف البيانو الأسطوري ومؤلف الموسيقى المجري فرانز ليست ، الذي ولد في قرية رايدنج (Raiding) المجرية - وهي الآن تبسج النمسا - في الثاني والعشرين من أكتوبر 1811 ، وكان أبوه موسيقياً ممتازاً ، يعزف على آلات البيانو والكمان والجيتار والغولت ، وكان يعمل محاسباً لدى أسرة استرازي في وقت كان قصر الأسرة مازال يحتفظ ببعض بهائه القديم . وقد تعلم فرانز ليست اللغة الألمانية - مثل كل مواطنيه - كلغة أولى ، ولكنه لم يستطع أبداً أن يتقن لغة بلاده . وقد لقيت مواهبه الموسيقية عناية مبكرة إذ تولى والده تعليمه

استخدم موتيفاته اللحنية باعتبارها الجواهر الذي يشكل منه تصميمه الموسيقي بطريقة من التشريع لا تتحكم فيها أو توجهها ضرورة الديباغة للموسيقية البنائية ، وإنما توجهها دراسة الموضوع وتقدمها إلى التعبير الموسيقي . وقد إستلهم فرانتز ليست قصائده السيمفونية من قصائد شعرية لكل من : الشاعرين الفرنسيين فيكتور هوجو ، ولامارتين ، والشاعر الألماني يوهان وفغانج فون جوته Johann Wolfgang Von Goethe (1749 - 1832) والشاعر الإنجليزي وليام شكسبير William Shakespeare (1564 - 1616) والشاعر الإيطالي دانتي البيجيري Dante Alighieri (1265 - 1321) كما أن فرانتز ليست قد رجع في بعض الأحيان إلى فن الرسم لاستلهم موضوعاته . وقد كتب اثنتا عشر قصيدا سيمفونيا أشهرها الثالث والمعروف باسم المقدمة (Les Preludes) والذي كيه على أساس قصيدة للشاعر لامارتين تحمل نفس الاسم وجاء فيها ما يلي :

وما حياتنا إلا سلسلة من المقدمة إلى تلك الأنشودة المجهولة التي يعزف الموت أولى نغماتها الخفيفة ؟ الفجر الساحر لكل وجود يرفه الحبه ولكن من الذي قدر له ألا تقطع نبضات المساعدة الأولى في قلبه عواصف تبدد جيهاج آماله الأثيرة وتلتهم كمدليه المقدس ينيران فيها الغاشم ؟ أي روح لم تصبها صدمات مثل تلك العواصف ، فلا تلتصم السكنية العذبة في حياة الريف ، وتندش فيه السلوى ؟ ومع ذلك فإن الإنسان نادراً ما يجلد إلى السكنية المطيعة التي ربطته من البداية بأحضان الطبيعة ويعجز أن يثق التغير لنيره سرعان ما تجده عند موقع الخطر أياما كانت الحروب التي تناديه في صفوفها . فهناك في الصراع يسجد مرة ثانية تحقيقه الكامل لذاته وسيطرته الكاملة على قواه .

وفيما يلي بيان بالقصائد السيمفونية التي كتبها فرانتز ليست :

- 1 - بروميثيوس (1800). Prometheus .
- 2 - أورفيوس (1804 - 1809) . Orpheus .
- 3 - المقدمة (1806) . Les Preludes .

٤ - تاسو (1801) .

Tasso .

٥ - منجاريلا (المجر) (1806) . Hungaria .

٦ - معركة الهون (1806) . Die Hunnensch Lacht .

٧ - ما يسمع على الجبل (1840 - 1807) .

Ce qu'on enyend sur la Montagne .

٨ - مرثية البطولة (1807) . Heroide Funebre .

٩ - مازيبا (1808) . Mazeppa .

١٠ - هاملت (1809) . Hamlet .

١١ - المثل العليا (1809) . Die Ideale .

١٢ - أنغام احتفالية (1803 - 1809) .

Freest Lang .

وفي نفس الفترة - الخمسينيات من القرن التاسع عشر - كتب فرانتز ليست أيضاً سيمفونيتين تصويريتين هما :

سيمفونية فاوست (1803 - 1811) .

وسيمفونية دانتي (1806) ، ويظهر في هاتين السيمفونيتين تأثير بيتوفن Beeth-oven (1770 - 1827) وتصوراً في سيمفونيته التاسعة (الكورالية) ، فجنده في ختام سيمفونية فاوست استخدم كوروس من الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية فاوست لجوته ، كما استخدم فرانتز ليست في ختام سيمفونية دانتي كورال من النساء ليرتلن صلاة العذراء (Magnificat) باللحن الجريجوري ، وبينما كان فرانتز ليست في قمة مجده الفني وشهرته السولية ، زهد كل ذلك الجهد وتلك الشهرة - كما سبق القول - وإنجه إلى مدينة قايار ، وعاش فيها ما بين عامي 1847 و 1861 ليكمل فيها مديراً لموسيقا البلاط وليتفرغ لتأليف الموسيقى ولرعاية بعض الموسيقيين الشبان الموهوبين وتقديم أعمالهم للجمهور ، وأثناء تلك الفترة كتب أفضل مؤلفاته للبيانو وفيها إستفاد من براعته في العزف لتحقيق القوة في التعبير الموسيقي ، ومن تلك المؤلفات خمس عشرة من رابودياته المجرية العشرين ، و ٥ سنوات التسجيل Annee de Pelerinage ، ودراسات في العزف الرفيع السامي (1804) ، وفي تلك الفترة البالغة

الخصوية الفنية كتب فرانتز ليست قداس مدينة جران Gran Mass ، ولحن المزمير الثالث عشر ، الذي احتوى على غناء متجهد لصوت تنور متفرد ، وكلا العملين كتبهما عام 1800 ، بالإضافة إلى كونشرتو البيانو والأوركسترا في مقام سي يمول الكبير (1807) ، وكما ذكرنا من قبل فقد ألف قصائده السيمفونية أيضاً في تلك الفترة . وفي عام 1861 غادر فرانتز ليست مدينة قايار ، نظراً لأن نجاحه سبب له الكثير من القصر والمسرح على السواء ، ففضل ترك المدينة وإنجه إلى مدينة روما حيث بقي فيها حتى عام 1869 ، وهناك إنجه إلى الكنيسة وانخرط في سلك الكهنوت ، وأصبح يعرف باسم الأب ليست (Abbe Liszt) ، وفي تلك الفترة غلبت عليه روح التصوف الديني فكتب أعضالاً مؤثرة تذكر منها : أوراتوريو أسطورة القديسة اليزابيث (The Legend of ST)

وفي نفس الفترة - الخمسينيات من القرن التاسع عشر - كتب فرانتز ليست أيضاً سيمفونيتين تصويريتين هما : سيمفونية فاوست (1803 - 1811) . وسيمفونية دانتي (1806) ، ويظهر في هاتين السيمفونيتين تأثير بيتوفن Beeth-oven (1770 - 1827) وتصوراً في سيمفونيته التاسعة (الكورالية) ، فجنده في ختام سيمفونية فاوست استخدم كوروس من الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية فاوست لجوته ، كما استخدم فرانتز ليست في ختام سيمفونية دانتي كورال من النساء ليرتلن صلاة العذراء (Magnificat) باللحن الجريجوري ، وبينما كان فرانتز ليست في قمة مجده الفني وشهرته السولية ، زهد كل ذلك الجهد وتلك الشهرة - كما سبق القول - وإنجه إلى مدينة قايار ، وعاش فيها ما بين عامي 1847 و 1861 ليكمل فيها مديراً لموسيقا البلاط وليتفرغ لتأليف الموسيقى ولرعاية بعض الموسيقيين الشبان الموهوبين وتقديم أعمالهم للجمهور ، وأثناء تلك الفترة كتب أفضل مؤلفاته للبيانو وفيها إستفاد من براعته في العزف لتحقيق القوة في التعبير الموسيقي ، ومن تلك المؤلفات خمس عشرة من رابودياته المجرية العشرين ، و ٥ سنوات التسجيل Annee de Pelerinage ، ودراسات في العزف الرفيع (1803) ، ودراسات في العزف الرفيع

السامي (١٨٥٤)، وفي تلك الفترة للبالغة الخصوبة الفنية كتب فرانز ليست « دلماس مدينة جران Gran Mass » وأثنى المصور الثالث عشر، الذي احتوى على غناء متجه لصوت تنور متفرد، وكلا العاملين كتبها عام ١٨٥٥، بالإضافة إلى كونشيرتو البيانو والأوركسترا في مقام سي بيمول الكبير (١٨٥٧)، وكما ذكرنا من قبل فقد ألف قصائده السيمفونية أيضاً في تلك الفترة. وفي عام ١٨٦١ غادر فرانز ليست مدينة قامها، نظراً لأن نجاحه سبب له الكثير من القصر والمسرح على السواء، ففضل ترك المدينة ونجده إلى مدينة روما حيث بقي فيها حتى عام ١٨٦٩، وهناك انجبه إلى الكنيسة وإنشطر في سلك الكهنوت، وأصبح يعرف باسم الأب ليست (Abbe Liestz)، وفي تلك الفترة غلبت عليه روح التصوف الديني لكتب أعمالاً مؤثرة نذكر منها: أوراتوريو أسطورة القديسة اليزابيث (The Legend of St. Elizabeth)، وأوراتوريو للمسيح "Christus".

وبتداء من عام ١٨٦٩ وحتى وفاته قسّم فرانز ليست وقته بين كل من قاميا وروما وبيوداست، حيث تلقى في كل مكان أعلى مراتب التكريم والتبجيل. وفي أواخر حياته قام بجولة أخيرة قاد خلالها قدامس جران في لندن، وأوراتوريو القديسة اليزابيث في باريس.

وقد كانت تلك آخر رحلاته حيث أصيب بعدها بالتهاب رئوي ومات في الحادي والثلاثين من يوليو عام ١٨٨٦ بمدينة بايرويت (Bayreuth) وهذا أسدل الستار عن حياة شخصية من أبرز الشخصيات الموسيقية في القرن التاسع عشر.

أهمية فرانز ليست :

إن أهمية فرانز ليست تزداد بسبب تعدد مواهبه، فهو كما أشرنا كمزف بيانو كان أسطوريا في أسلوبه في الأداء، فكانت مؤلفاته المبكرة للبيانو تميل إلى الاستعراض وإظهار البراعة، ولكنه انجبه بعد ذلك إلى الاستفادة من تلك المهارة الحجازية في العزف لإظهار قوة التعبير التي يمكن الحصول عليها من آلة البيانو، فكان ما وصل إليه شيئا جديداً لم يعرفه أحد قبله. وبالإضافة إلى ذلك فقد قام بإعداد

الكثير من الأعمال الأوركسترالية والغنائية والأوبرالية يمكن أدلجها على آلة بيانو متفردة. وعمله الكبير هو إبتكاره مؤلف (القصيد السيمفوني) وكذلك فقد تأثر في كتابته للأوركسترا بأفكار هيكتور برليوز، كما تأثر بسببه فونية الخيالية كما سبق القول. وكذلك فقد تأثر فرانز ليست بشاعرية المؤلف البولندي فريدريك شوبان Frederic Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) الذي عاش النصف الثاني من حياته في مدينة باريس - حيث كان يعيش فرانز ليست - كما تأثر بأفكار شوبان في استلهم التراث الشعبي لبلاده، وربما يضاف إلى ذلك الزيارة التي قام بها فرانز ليست لحسقط رأسه قديم (براينج) حيث أقام له الفجر حفل تكريم خاص، ربما يكون قد أوحى له بفكرة كتابة الرايسوديات المحفارية العشرين التي تعتبر مع مؤلفات البرلوز و المازوركا لشوبان بدورا وجهت نظر المؤلفين الآخرين إلى أهمية الرجوع إلى التراث الشعبي الموسيقي كمصدر للإلهام، حتى تبلور ذلك في اتجاه قومي في الموسيقى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقاده الخمسة الكبار في روسيا، ولا يفوتنا أن عمل فرانز ليست كقائد للأوركسترا قد أتاح له فرصة تقديم أعمال المؤلفين الشبان ذوي الأفكار الثورية وخاصة برليوز وهاجرز. وبالإضافة إلى ما ذكرنا فإن فرانز ليست كان سابقا لعصره في عدة نواحي هي :

● في أعماله الأخيرة لم يتقيد بقواعد الاتصال من مقام موسيقي إلى آخر، واستخدم التالقات الكروماتية بكثرة، وبذلك فقد خطى أولى الخطوات نحو اللامقامية (atonality) التي عرفت في القرن العشرين.

● في الكثير من أعماله مثل (Fountains of the ville d'Este) كان فرانز ليست خياليا، فقدم في موسيقاه معنى التعبير عن الطبيعة وعن المشاعر، وقادة هذا استخدام صيغ موسيقية جديدة تماما. وقد جعله هذا واحداً من أعظم الرواد المبشرين بالموسيا الحديثة فقد تنبأ بالتقالت والتخطيط المارموني الذي قام به المؤلف الفرنسي كلود ديبوسي Claude Debussy (١٨٦٢ - ١٩١٨)، وكذلك فقد بشر بالتكنيك الذي استعمله المؤلف الفرنسي

موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥ - ١٩٣٧).

والجدير بالذكر أن أهمية إنجازات فرانز ليست كمؤلف موسيقي لم تقدر أحدا حق قدرها، وكذلك ما أحدثه من تطوير في تكنيك عزف آلة البيانو حيث حولها من آلة تنسيلية البورجوازيين إلى أبعد القوي المالحمة والبلاغة الشعرية، كما كان فرانز ليست، بطل المدسة الانثانية الجديدة في الموسيقى التي رأت أن الأدب والعناصر ذات البرنامج كجزء اساسية للموسيقا، وجعل المارمونية والاستكشافات الأوركسترالية تترزبد بجولة تناسب مكانته الفنية العالية. . . وبعد فقد كانت هله لحة من حياة وإنجازات عازف البيانو والمؤلف الموسيقي المجرى الكبير فرانز ليست. . . وإلى اللقاء إن شاء الله مع مؤلف موسيقي

آخر

المراجع

- ١- نيودوم. - نجي. تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي ومحمد هادي، عبد الرحيم، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٢.
- ٢- نواد زكريا: الموسيقي الأوروبية في القرن التاسع عشر، محيط الفنون، الجزء الثاني (الموسيقى) (دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١).

- ٣- سكوت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٤.

- ٤- هوجو لاينغستريت: الموسيقى والحضارة، ترجمة أحمد حمدي عمود الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٤.

- ٥- Arthur Jacobs: The New Penguin Dictio nary of Music, Penguin Books, England, 1984.
- Christine Ammer: Harpen's Dictionary of Music, Barnes, Noble Books, New York, 1973.
- J. A. Westrup And F. li Harrison: Col lins Music Encyclopedia, Collins clear-Type Press, London, 1959.
- The Larousse Encyclopedia of Music- A Editor Geoffrey Hindley, London, 1982.



● القاهرة ● العدد ١٧ ● ١٢ في الحنية ١٤٠٩ هـ ● ١٥ يوليو ١٩٨٩ م ● ٧٨

التاسع عشر بانتظام وتلجج . (حق التصوت في إنجلترا حتى القرن التاسع عشر قاصر على دافعي الضرائب) الشرط الأساس لاستقرار الديمقراطية أن يصل المجتمع إلى درجة من النضج الاقتصادي والاجتماعي .

كان في مصر مجلس تشريعي . وفي وقت لم يكن في بعض دول أوروبا برلمانات . يقال إننا بدأنا النهضة الصناعية مع اليابان ، ولكن جاء الاستعمار وأوقف هذا النموذج سبعين عاماً .

كيف نلقي من هذه الحسبة الاستعمار : ومن يقرأ عملية استعمار مصر تقرير اللورد كرومر (كشف بالمصانع التي فكشوها) . الاستعمار يبيت عن أسواق وخامات وفك الصناعة آخر البلد مشات السنين نفس الشيء سياسياً . أعطيك ملعباً والتزم بالملعب في هذا الملعب . اكتشف الانجليز طريقة إعطاء بعض المسوحات . خدعة جديدة و التعددية) وهي ليست الديمقراطية ولكنها محطة . ومصر أول البلاد التي جربت التعددية . قيود التعددية ولدت في مصر والاستعمار كان يصرّف ما يفعله يعطى الناس خطوة ويُدعم السلطة الموجودة في الحكم .

القضية الرابعة الشريعة الإسلامية . كيف نفهم الشرع ؟ من الذي يمثل الشريعة الإسلامية ؟ مجموع كتابات المجتهدين عبر ألف وأربعمائة سنة ، ملايين الكتب تراثنا عبر أربعة عشر قرناً . أنا أقول : إن الله منحنى درجة معقولة من الثقافة تسمح لي أن أختلف مع أكبر الأئمة لأن الإنسان ليس رسولاً بل هو عالم متخصص أرجع إلى كتبه ولا أستطيع أن أخضع عقل في القرن العشرين - قرن المعرفة والثقافة - قبل النقاش للشعار . قل لي أولاً فهمك كذا في الموضوع الفلاني ...

الأمة الإسلامية عندها مشاكل كثيرة في الطعام والاستقلال والعدالة والبعض يثير مشاكل جزئية - حدود غطاء الرأس ، الجلاية قصيرة أم طويلة - في فقهاء الفروع عندما اشتد الضغط والفهر أصدر بعض الفقهاء الفتوى التي تناسب الحكام وأغلغوا باب الاجتهاد واهتموا بالمسائل الفرعية التي لا تغضب أحداً . مازالوا هم أهل صوت .

نحن نحتاج إلى فقهاء يتناولون قضايا الفقر ، الغنى والعدل الاجتماعي . واعتقد أن الشريعة الإسلامية في نسيج كل مواطن . لا أحد يرفض القرآن والسنة ولكن التفسير على نقاش وهذا ليس طمعاً بل يجب التفرقة بين التاريخ الذي يصنعه البشر والشريعة .

١٢ ابريل ١٩٨٩

الثقافة الفكرية الثاني مع الدكتور

عبد الحليم النمر

أريد أن أطرح موضوعاً حول بعض المفاهيم وما استقر عليه رأيي ورأي كثير من المثقفين من معنى « الثقافة » فهذه الكلمة تستخدم استخداماً خاطئاً وبعيداً عن الصواب فنحن نقول : إن فلاناً مثقف قراً كثيراً وعنده معلومات كثيرة . كما نطلق كلمة مثقف على المتعلمين - هذه الكلمة يجب أن تأخذ مكاناً في مصر - وإن تستخدم في موضعها فالثقافة تعني في تعريفها وملولها الأصل الحالة الوجدانية المستقرة في نفس الإنسان تجاه الحكم على الأشياء أصامه . ما الذي يجعلنا نقيّل أشياء ونرفض أشياء .

الثقافة حصيلة امتزاج اللغة والدين والعادات والتقاليد والبيئة تكون الإنسان . يأخذ عن والديه والدين وتاريخ بلاده . البيئة التي يتفاعل معها تنشأ حالة يحكم بها على الأشياء وتتصل بالدين والعادات والتقاليد وتكون ذاته الشخصية .

التقاليد العريقة الطيبة التي نشأ عليها وحسرس الناس على الأعراض وولاء الإنسان إلى الأسرة هذه الأشياء هي التي

تكون ما نسميه « الثقافة » التي يفتديها وبينها العلم . العلم لا يكون مادة من مواد الثقافة . العلم يكشف عن هذه الأشياء . تأتي آية تشير إلى ظاهرة ويأت العلم ويزيدنا تحسناً بذلك . قال تعالى : « فلا أقسم بمواقع النجوم » حيناً يأت الشرح ونستعين بعلم الفلك يربنا واقعها والمواقع تدل على الأشياء . فعلم الفلك علم وليس ثقافة .

أما المدنية يمكن أن تنقل من البدو إلى أمريكا وبالعكس فمظاهر المدنية التي نعيش بها الآن (السلاج ، الكمبيوتر ...) تستخدم في قلب البدو الكهري وفي الصحراء في آن واحد . والحضارة كنتاج للثقافة ترتبط بتسلك الأمة بثقافتها .

الحضارة الوجه الآخر الذي تولده الثقافة . الإسلام حرم تصوير ما به روح لذلك لا نجد الصور الإسلامي برسوم إنساناً كاملاً أو عصفوراً على الرغم من أنهم برعوا في الخط تماماً وجعلوا منه فنا رفيعاً لا نظيره في مكان آخر . ولولا أن عدهم حكماً لتحريم إقامة التماثيل لوجدت الفن الإسلامي زاخراً بالتماثيل .

الحضارة إنعكاس لثقافة الثقافة شخصية الأمة . ما هو الشيء الذي يمثل الشخصية الانجليزية ، ويفصلها عن الشخصية الفرنسية . كل أمة لها شخصية خاصة . أما الغزو الثقافي هو الذي يجعلك تحكم على الأمور بما يخالف إسلامك وبيئتك وعاداتك ولغتك والجو العام الذي نشأت فيه . لثقافة طبيعة وفطرة . ومن هنا نفق ضد الغزو الثقافي الذي يجعلنا



نفرض في حكم أصيل من أحكام ديننا .
 تخضر كما تحب وتمدح كما ترغب لكن
 أصولك لا تفرض فيها بأى حال من
 الأحوال . الغزو الثقافي يبدأ باستحسان
 شيء ما ثم تقليله فتصير مطلبهم في الأمور
 التي تختلف معهم فيها . فنحن نختلف
 جذرياً . للشرق فكر خاص في الوجود
 وأحكام خاصة . ونحن نريد أن ننقى
 طبيعتنا وشخصيتنا حتى نظل الأمة
 الإسلامية التي لها كيائها وتمسك بالمان
 الكبرى في حياتنا .

١٩ أبريل ١٩٨٩

اللقاء الفكري الثالث مع الكاتب

مكرم محمد أحمد

في البداية لابد من وجود أرضية مشتركة
 للحوار . أثر بعض المشكلات المتعلقة
 بطبيعة المرحلة الراهنة : التضاعف بين
 الديمقراطية والقضايا الاقتصادية - جزء منها
 لا يمكن أن نسميه عيوباً هيكلية - علم
 قدرتنا على تنظيم مقدرات هذا المجتمع
 تنظيماً صحيحاً . نعانى من مشكلة كثافة
 سكانية . بلد فقيرة الموارد . كيفية إدارة
 مشكلات هذا المجتمع . قضية حل نصل
 إلى إتفاق مع صندوق البنك الدولي أم
 لا ؟ وهل الاتفاق يحل مشكلة مصر
 الاقتصادية ؟ نحن مدنيون لأننا نستهلك
 أكثر مما نتجج - الموارد محدودة - نستورد أكثر
 بقايا نظام يوليو ١٩٥٢ وبقياء الحقبة
 السداتية . وكأم فلسفات ورجال و رؤى .
 ● أموال العاملين في الخارج ، تصورنا قدرتنا
 على السداد تتعامل مع التصدير . إهمال
 الأرض الزراعية . معدلات التنمية
 الزراعية والصناعية في هبوط .

● الصندوق (وكلاء الدائنين) يتأكد أننا
 نصنع فائضاً يمكننا من سداد الديون من
 الذي يقع عليه عبء الاسعار . لابد لهذه
 البلد أن تحقق فائضاً يمكنه من سداد ديونه
 (زيادة الاسعار - زيادة الضرائب - قلة
 الاتفاق) الصندوق يمدد وربما كان تحذيره
 حقيقياً . لابد لنا من رؤية مقابلة لرؤية
 الصندوق بل هناك أبعد من المشكلة
 الاقتصادية مصر تدخل إلى (عمرة) وما لم
 يقع بالفعل إتفاق وطني أن ندخل مصر إلى
 (عمرة) شاملة .

● يتبادل هذه العناصر عناصر قوة إذا
 ما أحسن استخدامها تستطيع أن تخرج .

ولا نقطع الطريق على هذه المسيرة ونطالب
 بشروط أكثر وضمانات أكثر لكي يقف
 العقل مرة أخرى .

في المرحلة التي أشرنا حولها بعض
 الملاحظات تحتاج إلى الصحافة . لابد أن
 تتغير القوانين حتى تقل الصواب على إنشاء
 الصحف . ترديد مزيداً من الصحف
 الجديدة . مصلحة الوطن في أن يكون لكل
 تيار منير . ونحن نرى الصحافة بكل
 مدارسها عنصر قوة في اتجاه الديمقراطية .
 والصحافة لا تعطي لأحد التأييد على
 بياض ، بل لابد أن يكون هدف رئيسي هو
 الموضوعية .

٢٦ أبريل ١٩٨٩

التنود الأولى

تنود حدود الحرية في التعبير الأدبي

د . عبد المنعم طيمية :

كنت أؤثر أن يكون العنوان « الحرية في
 التعبير الأدبي » وليس حدود الحرية ، لأن
 الفن في جوهره الأصل تحرير وحرية للزمان
 والمكان ، وهذا التحرير يكون من الواقع
 الزائف ليصل به إلى الواقع الحقيقي ،
 وليس الفن للفن أبداً ، وإنما الفن في سبيل
 الحرية . وهناك شيئاً يحكران الفن وهما
 الأدباء والأوصياء . وسأعالج الفن في
 مستويين الأول جمالي ، والثاني اجتماعي .

ومن الزاوية الأولى - لطالما سمعنا عن الفن
 والحياة ، الفن والمجتمع . إن الفن ما هو
 إلا إدراك جمالي للحياة . والفعل الفني
 تشكيل فني للواقع وصولاً لإدراك الواقع
 الذي يحتوي على الطبيعي والاجتماعي .

وهذه ليست معجزة ، ولابد ليس فيها هذا
 الحجم (تاويان - كوربا - سنفافورة) .
 عناصر هذه القوة يمكن أن تمر عن نفسها
 بالاعتماد على النفس . والعالم يعيش على
 الاعتماد المتبادل وعليها أن تحقق الاعتمادية
 المتبادلة . وتجربة إنجاز البنية الأساسية التي
 تكلفت كثيراً تمر عن عنصر القوة وربما
 بدونها لم تكن هناك مصر . الاعتماد على
 النفس لا يمكن إلا بمجموع المصريين إذا
 أنت لم تعاون نفسك فالعانة تتخذ شكل
 بأس بعض الظواهر في النقابات . ما حدث
 في نادي أعضاء هيئة التدريس ، وإجمادات
 الغرف التجارية . هذه الظواهر ستستمر
 ما لم يقع إتفاق وطني على الخلاص ليس
 أجل مصر النظام ولكن المجتمع ككل . إنما
 فرصة أن نتكلم ونتحاور بشجاعة مصر
 رفضت أن يحكمها نظام شمولى . كثرت
 بالحكم الشمولى . لا طريق إلا أن نحافظ
 على هذه الخطوات الديمقراطية . لا أتفل
 باباً شمولياً لكني أدخل في حجرة النظام
 الديمقراطية . ويخرج النظام الديمقراطي
 من النظام الشمولى فيقع الانتلاخ على هذه
 الطريقة التي نحيها . إن مرحلة الانتقال
 من النظام الشمولى إلى النظام الديمقراطي
 ينبغي أن نحرص خلاله وإن هذا الطريق
 إنتصار لكثير من القيم الصحيحة لهذا
 العصر وسوف نصل بذلك إلى الديمقراطية
 الحقيقية .

عندما اسأل كيف تحمل مشكلاتنا
 الاقتصادية من خلال الحل الإسلامي اتلقى
 إتهاماً بالكفر . السؤال يرتبط بالعقل
 واتحجب فترات الإسلام هي عندما ساد
 العقل فالقضية أعمال وتعزيز الديمقراطية

والأدراك معرفة . إذن الفن يعطينا معرفة ولكنها معرفة جالية . وإذا نظرنا إلى الفن والمجتمع ، فإننا نرى أن الفن يمثل خصوصية لم تتحدد كعلم إلا في العصور الحديثة . فكان أمره سحرًا وغير علمي . والصراع لا يعطي وجهه الحقيقي إلا في الفن . انشاء توطئة للفن ، لأنه يمثل كل دروب الصراع الاجتماعي .

إذن كيف نحمل أنفسنا من الادعاء والأوصياء في الفن ما السبيل إلى هذا : أولاً : في المجتمع المركب والحديث الذي يشمل طبقات متصارعة وأفكاراً متصارعة . في هذا المجتمع لا سبيل لحماية المجتمع بدون رأى عام قوى ومتفق ولا بد أن يتم هذا بإدراج دراسة الفن في كل مراحل التعليم .

ثانياً : وجود مجموعة من أهل الاختصاص لحماية الفن من الادعاء الذين يتلون الفن وهو ما نلاحظه في الصحف كل يوم . لا بد لوجود تلك المجموعات لتدريبات الرأى العام حتى يكون متفقا وفي المستوى اللائق لحماية الفن .

ثالثاً : تنشيط الجمعيات والجمعيات والشابات بحيث تنهض بمسئولياتها في التوجيه والحكم والحماية .

د. محمد حناي :

فكرة حدود الحرية فكرة لافتة لأن كل فنان ما هو إلا محرر وداعي للحرية ولكن إلى أي حد يستطيع أن يكون الفنان حراً وهناك جانبان :

الأول فردي يتصل بالفنان .

الثاني : اجتماعي يتصل بالثقافة .

فدائرة الإبداع تتمثل في الثلث مبدع ، عمل فني ، متلقي ، وهناك بعض الفنانين الأمريكيين الأياحين الذي انحلوا الجنس وسيلة للفن من خلال الصدمة للمتلقي نجمع بعضهم وبعضهم فشل ، ولابد أن أضمن وصول العمل الأدبي للمتلقين ثم تقليل رد الفعل ، وثمة مقولة مشهورة : إن كل فنان يسهم إلى حد ما في صنع اللوثق الأدبي الذي يشترك في تسويق عمله في المستقبل .

وفي الحقيقة إن الفنان ليس حراً بصورة مطلقة . فالحرية المطلقة شيء وتشده وهو غير موجود بالرمة فالفنان دوماً محكوم بواقعه

وعصره والفنان ابن هذا العصر أيا كان خلافه مع المجتمع وهو محدود بمعطيات عصره أثناء خطابه لأهل هذا العصر . ولا يجب أن يقول إنني أسبق عصرى بمراحل وسوف يتولقو إبنائه الجيل القادم - قد يحدث هذا - ويمكن أن اتخذ كتاب سلمان رشدى مثلاً على هذا . لقد أراد صاحبه أن يسخر من الدين الاسلامي وليس الأديان كلها . موجياً بأنه يؤمن بعالم آخر . وفي سببه للمقنسات لم يكن حراً . لأنه عندما يفعل هذا لا يكون حراً إنما كان لذلك رد فعل آخر يتمثل في حرية الآخرين الذين قاطعوادار النشر . إنني أعتقد هذا المثال لا يبين أن الحرية مشروطة .

د. عبد العزيز حمودة :

في الحقيقة أنه منذ عرف الإنسان التنظير الأدبي والفني عند أرسطو فإننا نرى أن أرسطو يتحدث عن الفن الذي هو محاكاة الواقع ، فإنه ليس تعبيراً عن الحياة وإنما هو الحياة كما يجب أن تكون ، أي أن العملية الإبداعية في جوهرها إنما هي نقد للواقع . وإذا كنا نقصد بالحرية . ما اصطلاح عليه بالحق العام ، فإنني أقصد بالحرية أن الفنان يستطيع للواقع عندما يصوره من رفض واضح للواقع وتمثل هذا فيما قدمه الفنان من تصورات من المدينة الفاضلة .

والنقطة الثانية اننا لم تصل إلى علم دقيق كامل للأدب حتى الآن وإن الفن والإبداع يتناولوا الإنسان في علاقته مع الإنسان أومع الخالق أومع الغيبيات التي تدخلنا في دوائر الميتافيزيقيا . وأتفق أرى إن الفن بطبيعته نقد للواقع . ولابد أن نتفق أن درجات الحرية تختلف في نفس المجتمع ونفس الزمان بين دائرة وأخرى . ولابد أن نتفق على أن الحرية في تناول العلاقة بين الفرد والأخر تتمثل في القيم الاجتماعية التي يمثلها العمل الفني . وفي تناولنا فكرة حدود التعبير فإذا كان في استطاعتي أن أقف في ميدان عام انتقد الملكة أو رئيس الوزراء كان من السفة في هذه الحالة أن أكتب مسرحية مزمنة تتناول بالغمز واللمز ما أريد أن أقوله . لأن هذه الحرية لا ضرورة لها في الإبداع .

ولابد أن نتعرف أن الحرية المطلقة إنما هي نفي لوجود الواقع وتمثل علم إعترااف بوجود المجتمع . والاعتراف بالانتهاء للواقع

يحدد على أن أضغ قيوداً حرفي . ومن هذا توصلت إلى أن حرية التعبير لها حدود حتى لو تمثلت داخل المبدع نفسه .

حمدي سرور :

أعلن خلافاً مع ما قاله د. عبد المنعم تليمة : إن الفن هو الحرية ، فالفن ليس حرية بلا حدود . وسوف استعبد من حديثي كلمة رقابة وأقول بدلاً منها وضع الضوابط فأله أرسل الرسائل للبشر وهي تمثل الضوابط والمعايير في كل الأديان ، ولم تكن النواهي التي وضعها الله للبشر مرة واحدة وكان هناك بعض الترتيبات لكل أمر أو شيء صدر لأن المجتمع تطور من الجاهلية إلى المجتمع البنيوي بعد الاسلام وتطور البشرية فإني أتصور الفن فيها مثل النهر الذي يتدفق وإذا لم يكن هناك ضوابط ، فإن النهر يفرق الأرض فلا تأخذ منها خيراً . فالضوابط التي يضعها البشر أو المجتمع للفنان أو المبدع تمثل فائدة هامة حتى تصل رسالته الإبداعية للمتلقين . وإذا أراد الفنان أن يغير من القيم فلا بد أن لا يكون هذا دفعة واحدة حتى يستفيد المجتمع مما يريد ولا يحصل الصدام بين الفنان والتقليد . ولا بد أن يكون المبدع والإبداع لخدمة المجتمع الذي يحيا فيه الفنان ولا أتصور الفن معزولاً عن الناس .

٢٦ أبريل ١٩٨٩

النقطة الثانية

نموذج التجربة الديموقراطية في مصر

د. سعد الدين إبراهيم :

التجربة الديموقراطية في مصر لها جذور تاريخية . أول المحاولات بدأت في القرن الماضي منذ مائة وعشرين عاماً ، مع مجلس الشورى القديم المرتبط بتموطة جديدة . الطبقة المتوسطة الحديثة بدأت مع البعث التي بدأها محمد علي والمدارس الحديثة . المحاولات الأولى لهذه الطبقة لكي تشارك في السلطة أصبحت بثورة عرابي . حاولت أن تطرق باب السلطة نيابة عن الشعب في ثورة ١٩١٩ وكان لها مطلبان في الاستقلال والديموقراطية . الثورتان كلاهما يلح في مطلب الديموقراطية . ثورة ١٩١٩ بقودها أبناء مصر المتمولون ذرو الفكر المنفتح على الحضارة الغربية . ثورة ١٩١٩ إزدهار على كل الجبهات الفكرية والثقافية في مصر .

بعض عناصر أبناء الطبقة المتوسطة ييشرون بالمستبد العادل ، تؤم بالرجل والزعيم القائد هذه الرقعة مع تمرر العصر الليبرالي في مصر . كامن مع مشكلات إجتماعية أخرى بعضها أتت بعد الحرب العالمية الثانية .

الجولة الثالثة تجريرة الحزب الواحد . التنظيم الواحد . هذه التجربة لاقت قبولا في العالم العربى وصدى في العالم الثالث . تجربة تعتمد على مطالب شعبية على أنها مقايضة عادلة الديمقراطية بالقضايا الكبرى (قضية الوحدة - تحرير فلسطين) ليس صدقه في إقامة حياة ديمقراطية سليمة في مصر آخر هدف من أهداف الثورة . فجوه نظام ثورة ١٩٥٢ تقايض الديمقراطية بثبات أهداف شعبية نبيلة . جاءت هزيمة ١٩٦٧ ومن هنا بدأ التشكك في جدوى المقايضة نرى الليبرالية الثانية في تاريخ مصر الحديثة إلى ما نشهه الآن من تعددية حزبية مع الرئيس حسنى مبارك . المسارسة الديمقراطية تبدو كما أنها ترسوخ وتتسع باستمرار في الأربع سنوات الأولى من حكم الرئيس مبارك في خريف/ صيف ١٩٨٥ .

بله ظهور بؤر إحتجاج في مصر .. وفى رأى العملية ليست إجماعاً أو نواباً الأساس في السلوك والممارسات .

يسن سراج الدين :

الكلام بقدر ما هو سهل إذا تكلمنا بمنطق السرد التاريخي ، والصعب إذا تعاملنا مع الواقع ، أو إذا تحدثنا عن النظريات . أولاً السرد الذى قمه د. سعد الدين إبراهيم منتهى العبقريه ومع ذلك اختلف معه في تصوره أن الطبقة المتوسطة بدأت من مصر محمد على . وهذه الثورات قامت بها الطبقة الوسطى للوصول إلى السلطة . ربما ثورة ١٩١٩ قامت لتخلص من الاحتلال ومن حكم الخديوى . محاولة أن يحكم الشعب نفسه بنفسه لمصلحته .

كانت قد تكونت طبقة أخرى من البشوات والبهوات مشتركة في المعارضة وكانت أيضا في السلطة والطبقة الوسطى لم تكن واضحة في المشاركة في الحكم . كبار الملاك أو الملكيات الكبيرة كان هذا بداية وجود المصريين على الساحة الاقتصادية جاءت الثورة وأتمت هذه الطبقة . فكرة المستبد العادل فكرة غير سليمة . والوفد أيد

المبادئ الست للثورة وأولها إقامة ديمقراطية سليمة . إن الثورة لم تكن قد وضعت قبل قيامها أسلوباً كاملاً أو أطراً كاملاً لما ستقوم به أو ستفعله . جاءت فلسفة الثورة بالتدريج ولم تكن موضوعه بل جاءت باجتهادات مختلفة وسنوات مختلفة . إذن كان هذا تمهيداً للثورة . هذه الفترة لم تر ديمقراطية إلى أن انتهى عصر جمال عبد الناصر . هناك إنجازات لمعهد عبد الناصر . تصور الناس أنه سيكون مستبداً عادلاً . لا يكون مقابل للحرية مهما كان المستبد العادل .

عهد مبارك في الواقع تغير حقيقى نحو الديمقراطية وليست كل الأحزاب تختصم الرئيس مبارك بعض شخصيات في هذه الأحزاب ، وإن الرجل وطى من الطراز الأول . والضغوط على هذا الرجل تجعل أى إنسان يضعف ويتنازل . هدفه الأول والأخير سيادة مصر حتى تعتمد على نفسها في استقلال كامل وسيادة . الآن توجد حرية النشر والصحافة على الرغم من المعاناة في إيصال أفكارنا إلى الحزب الحاكم داخل مجلس الشعب .

إن الديمقراطية الحقيقية في نظرى لم تستكمل بعد ! بل تسير في عهد مبارك سيرا هادئاً وفي حدود العناصر المتداخلة .

فيليب جلاب :

كلمة إنصاف لعبد الناصر من الصعب الحكم على ثورة بمقياس الظروف الطبيعية . فترة الشرعية الثورية طالت أكثر من اللازم ولابد أن تنتهى بالشرعية الدستورية - هل يمكن رؤية الثورة الفرنسية من خلال

المذابح التى ارتكبت - لابد من الانصاف عندما نتحدث عن التاريخ المعاصر أو الغير معاصر .

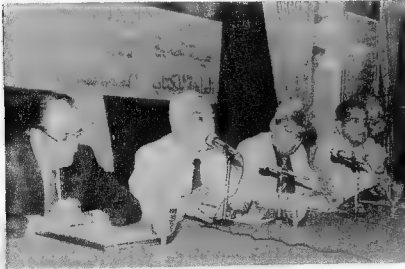
الديمقراطية في مصر إذا فورت ببريطانيا تكون ديكتاتورية ، وإذا فورت بالصومال تكون اعظم ديمقراطية . الحقيقة لدينا من مظاهر الديمقراطية حرية التعبير وحرية الحديث في الصحف سواء الصحف القومية أو المعارضة لكن حرية الصحافة تقضى حرية إصدار الصحف هذه معالة أماسية في حرية الصحافة .

لابد من التفرقة بين الديمقراطية السياسية والديمقراطية الاقتصادية . الديمقراطية حق من حقوق الإنسان وليست شرطاً لإزدهار الاقتصادى لأنه له شروط وأساليب أخرى . الديمقراطية نظام إنسان يعطى الإنسان حقاً في التفكير والتعبير .

لدينا تصلدية وكتبا قاصرة ، وديمقراطيتنا تعتمد على شخص الرئيس مبارك الذى ما أكد في كل مناسبة أن الديمقراطية وجدت لتبقى ، لماذا الحزب الوطنى الديمقراطى يتصرف على أساس أنه يحكم إلى الأبد . وفى ظل الحزب المخاطر الذى يخلط بين الحكومة والدولة . لو كانت تعددية حقيقية لكانت الأجهزة والأعلام للجميع ليحبر من وجهة نظره . لكن تنص الحزب الوطنى - رينا يعطى كل حكومة معارضة قدرها - فأخلف أحزاب المعارضة ليس لديها ديمقراطية داخلية .

د. محمود الشريف :

الحديث عن ثورة يوليو خارج هذه القاعة أضعاف ما قبل في هذه القاعة . إن ثورة



إفساد المفلسين . فهنا لماذا تتخلص الدول الكبرى من كثير من أسلحتها وتخضع مواردها . وتتخلص من بعض الرجال .

مثال (٣) مشكلة الديمقراطية . شكل الديمقراطية في المستقبل . ديمقراطية المشاركة لا التبعية داخل الأحزاب والبرلمانات . لماذا المشاركة ؟ وتفوز الناس من الاشتراك في الأحزاب والتقايات . لن نفهم المشاكل الراهنة للمؤسسات القائمة إلا إذا فهمنا شكلها ودورها في المستقبل .

المشاكل ثمارين هندسية إذا أداركنا القواعد والنظريات الجديدة - التي أصبحت بديهيات - وتطبيقها لتصل إلى قولنا وهو المطلوب .

نظرية (١) العالم كله أصبح الآن سفينة واحدة أما أن تفرق أو تنقل ما الذي جعل العالم كذلك ؟ ثورة المعلومات أولا ، وثانياً عالية المشاكل .

نظرية (٢) العالم كله يدخل الآن حضارة المعلومات والخدمات تفرض قسماً ونظماً ومهارات وأدوات مختلفة .

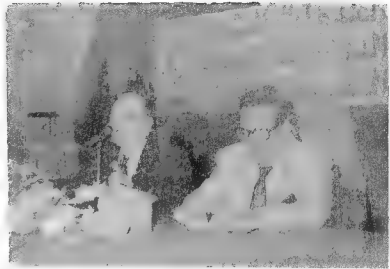
نظرية (٣) من النظريتين السابقتين : التقسيمات - رأسمالية / اشتراكية ، شمال / جنوب - تقسيمات بالية ؛ التقسيم الوحيد المقبول الآن مؤسسات متقدمة موجودة في كل مكان تتعاون على إنقاذ السفينة - ومؤسسات لا يهملها إلا تعظيم أرباحها بأي شكل حتى لو غرق السفينة .

نظرية (٤) كل الصراعات الموجودة في العالم تعتبر صراعات ثانوية جداً بالنسبة للصراع الرئيسي بين المؤسسات التي تعمل على انتقاء العالم والتي تعمل على فثائه .

نظرية (٥) حتى نتجح في انتقاء العالم من البعث العسكري واستنفاد ثروات العالم لابد من التخلص فوراً في كل مكان من له مصلحة في ذلك .

راجعي عنايت :

الحديث عن المستقبل هو حوار مع الشباب لاحتفائهم بالمستقبل . والحوار يرتبط بالحلم وفهم ما يجري حولنا . منذ الثورة الصناعية ١٩٠٠ ومعدلات الظواهر - منتظمة والقواعد الحاكمة للمجتمع الصناعي قد لها الاستمرار حتى ١٩٦٠ بدأت تغيرات تتصارع على أرض العالم كل ما كان مستقراً اهتز كل القواعد والنظم



ونقطة أخيرة في حديثنا عن الديمقراطية أنه ليس مقصوداً بها الربط بين الديمقراطية والليبرالية الاقتصادية في تصورها اللاهثه وإن تترك لرأس المال الطغيان بفعل ما يشاء . يجب أن نتوقف قليلاً بحذر شديد لما يمكن أن يؤدي إليه هذا الفكر من خلل إقتصادي يهدد البناء الاجتماعي ذاته . وهنا ينبغي أن نتذكر أن تهديد البناء الاجتماعي يفقد الديمقراطية مضمونها .

٢٤ إبريل ١٩٨٩

التوبة الثالثة

نوبة الرؤية المستقبلية

المهندس حافظ أمين

يقولون إننا لن نفهم المستقبل إلا إذا فهمنا الماضي والحاضر . وأنا أقول إننا لم نفهم الحاضر إلا إذا فهمنا المستقبل .

مثال (١) مشاكل التعليم في الوقت الراهن مصاريف باهظة ، وتعليم رديء ، وشهادات لا قيمة لها . كلنا نصلى من المشاكل الحالية للتعليم ويتصور إذا فهمنا الحاضر . نضع الخطط للمستقبل . ماذا سيكون التعليم في المستقبل ؟ ودور المعلم ومواصفاته ، النظم التعليمية والمعارف المحددة ، المدة الزمنية ، الأعمال الحديثة ، المهارات الإبداعية الجديدة ، المدارس لم تعد الأماكن السحرية لتلقي العلم ، والتعليم لم يعد قاصراً على نقل المعلومات من الكبار إلى الصغار .

مثال (٢) إذا عرفنا أن المستقبل لم يسمح باستمرار البعث العسكري الذي يوقظ التنمية ويفسد البيئة ويفسح الطريق إلى

بوليبري إنجازها الحقيقي إستيعاب كامل لحمل أهداف الحركة الوطنية التي سادت قبلها ولم تأت إنقلاباً عليها . الديمقراطية كهدف لم يتحقق في الحقبة الأولى (حقيقية جمال عبد الناصر) غير أن توقف هنا قليلاً لكي أشير إلى الإطار التاريخي . هل كانت صيغة التعددية الحزبية مطروحة في العالم الثالث في هذا الوقت . ولم تكن صيغة الحزب الواحد هي الصيغة السائدة في العالم الثالث والحرب الضارية التي أشعلها الاستعمار طوال مرحلة عبد الناصر . أدعو إلى تقييم موضوعي لهذه المرحلة في إطار تاريخي وفكر يسود العالم الثالث وصراعات كبرى تسيطر على مصر .

المرحلة الحالية أريد أنؤكد ويوضح أن التوجه الديمقراطي للرئيس مبارك لا رجعة فيه ، ولا عدول عنه ، بل إن إيمانه بالديمقراطية يتجاوز فكر الكثيرين من أعضاء الحزب الوطني . ما تم تحقيقه من حرية التعبير والتعددية الحزبية . نحن نتصور أن الأحزاب والوصول إلى الحكم وتشكيل الوزارة هي الصيغة الوحيدة للممارسة الديمقراطية ، ٨٠٪ من مصر شعباً وأرضاً يدار بواسطة المحليات وإدارة المحليات نموذج أسوأ للممارسة الديمقراطية . إنتخابات المحليات الأخيرة في الشرقية تجربة إنتخابية نظيفة - والسؤال لماذا لم تدخل المعارضة ؟ وأنا أدعو الأحزاب إلى إعادة النظر في إنتخابات المحليات في مصر وهي المدرسة الديمقراطية .

الأحزاب ما زالت بعيدة عن استيعاب الشارع المصري وهو مقياس قوة الأحزاب الفعلية ومدى إرتباطها بالشعب المصري .

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

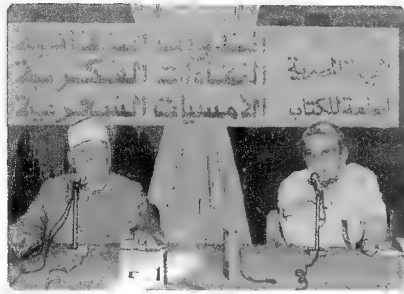
٢٤

٢٤

٢٤

٢٤

٢٤



والايدولوجيات التفخيرات الحادثة غير مسبوقة ليست عاصفة وتهدأ ، الذى حدث ويحدث زوال بغير الواقع العالى بالمره . كيف ننظر الى المستقبل ؟ هل تطبيق المساطر القديمة !! الوضع فى العالم وضع جديد . فلا بد من فهم التفخير (ثورة المعلومات - كثافة المعارف - ثورة الاتصالات) . فى المجتمع الصناعى تليفزيون واحد . بـدله واحده . جرنال واحد (مبدأ النطية أو التوحيد القياسى) . الآن التنوع فى مزاج ووجدان وفكر القواعد . التفخيرات من مصادرها التكنولوجية و الثقافية والاجتماعية تتناول التأثير بالكلية وتحدد رؤية شاملة تصلح مسطرة مؤقته . قضية التعليم من زوايا ما - التعليم بالذات - بعد خمسة عشر سنة . يتحول التعلمون الى البطالة الحقيقية ويسرخون لتخلفنا ، عبودية الفكر ، تصديق الحقيقة الشائعة والقديمة والمنشرة ومعاداة النظرة النقدية ، عدم القدرة على تحدى الشيوخ والقديم وتكوين وجه النظر الخاصة . التعليم يحتاج الى مسطرة مؤقتة لتحديد من خلال التفخيرات الاقليمية والعالمية .

إن فهم القانون الحاكم فى المجتمعات البشرية ، وكيف يفكر العالم الآن ، وسقوط الخواجز والحدود عوامل للتفكير فى الخطوات التالية :

- (١) تطور الجنس البشرى وما يجرى فى العالم .
- (٢) التعرف بشكل حقيقى على واقعا البشر والأرض (٣) ضرورة الحلم القومى على أساس الأوضاع الاقليمية والعالمية .

د. رجاء عبد الرسول :
بداية هذه ملاحظات أولية لإيضاح العلاقة بين الرؤية المستقبلية وصياغة المستقبل :

١ - إن نستمر بالحديث عن المستقبل - لانا ننتمى الى مجتمع يتنى الى الماضى - بل ننظر الى المستقبل .

٢ - إن إهتمامنا بالمستقبل لا يعنى إسقاطنا للماضى وجميعها نواتج لتفاعلات وتشابكات الافعال وريود أفعال فى التاريخ الإنسانى . سوف يقودنا الى شكل من اشكال المستقبل .. ما نجده اليوم سوف يجدد ملامح المستقبل .

٣ - قراءة المجتمع بأسره فى عديد من بلاد العالم مهمة معاهد تضع التصورات والخبرات أمام الجماهير والمخططين وصناع القرار . تؤدي الى نتائج محسوبة فالمرسد

والمناخية وتحليل جزئيات المجتمع والعلاقات المتشابكة وتصور البدائل والخيارات الممكنة الوقوع لتحديد المجالات والدوائر والنقاط من خلال القعل والتوجه الى الرؤية القادمة .

٤ - المستقبل لا تصدر تنبؤات . بل تتمثل أنساق وتصورات للمستقبل المرغوب فيه واقتراح سبل ووسائل وخطط المستقبل .

٥ - الأداة الأولى العلم والعلم لا وطن له .

٦ - ثورة المعلومات والاتصالات قد أحدثت تحولات أسقطت الحدود والخواجز . وفى ظروفنا المصرية ، وطبيعة العقل المصرى المؤسسى التوجه وليس الفردى النزعة علينا أن نحدد مؤشرات المستقبل وهذا يعنى أنه يجب الإهتمام بالإنسان وبناء البشر والتنظيم الإجتماعى الذى يتم بالمهام التنموية الاساسية .

إن العلاقة بين التخطيط واستشراف المستقبل علاقة جدلية فالتخطيط يحاويل تصور المدى القصير بينما استشراف المستقبل يهدف الى كيفية إستقبال واتشاء المستقبل وهما يمتنان برصد الحاضر لتحريك العناصر القادرة على الحركة فى المجتمع . لتحويل الآمال والطموحات الى إمكانات حسب الاستراتيجية العليا للمجتمع (خط القياة لمجتمع ما) . ما هى إمكانات هذا المجتمع التى تساعد على الاستمرار . لذلك لا بد من وجود فلسفة عميقة . وعليه يمكن صياغة هذه الاستراتيجية فى مجالات محددة ◆

أول مايو ١٩٨٩ م





غربة

كامل أمين

كم ذا أكابدُ من حُبٍ يَمرى البدنا
ولا يُريدُ سوى قَلْبِي لهُ نَمَنا
أنا الذى بكِ يا قَلْبِي ابتليتُ بِهِ
لست الملوَمُ . أنا وخدى الملوَمُ أنا
يُمشى الحريفُ غريباً فى الريحِ كما
يبدو الرِّيحُ غريباً فى الحريفِ بنا
ذَرَنْتُ كُلَّ دموعي فى الطريقِ إلى
لا شئ سِواه لي وهمُ الحياة مُنى
حتى رأيتُ هَيُونَ الشَّعْرِ تَدْمَعُ بـ
بِـنْ عَهْدٍ مَنْ تَذَبُّوا الأطلالَ وَالسَّمْنَا
إن خائى الدَّمْعُ لَمْ أَذُرْ سوى نَفْسي
وإن شَدَوْتُ بِشَعْرِي لَمْ أَجِدْ أَذُنَا
وإن طوى الليلُ مِنْ حَوْلِي الشُّرُوقُ أرى
فيه الصَّبَاحَ ضباباً والنَّدَى أَيْنَا
غَيْبُ المَوَاقِبِ أَنْ تَلْقَى بِحَايِدِهَا
ولا تَواجه إلا الجَهْلَ مَضْطَوِّفَنَا
كالشَّمْسِ تَغْشى بها عَيْنَ البَصِيرِ إذا
بَدَتْ وإن شَعْرَ الأَعْمَى بها حَرِنَا
كَأَنَّنى فى اغْتِرابٍ عِشْتُ مُتَغَفِّلاً
وَأَننى بالنَّوَى مَا زِلْتُ مُرْتَهِنَا

أطيرُ فى الشَّعْرِ عَفْصاً بِلَا حُلْمِ
ولا جناحٍ يَحْفَظُنِي مَارَأَى الوُسْنا
إذا علا فى سِواءِ الشَّعْرِ طائِرُهُ
فلا تَسْلُ لِي فى أَفَاقِهِ احْتِجَانَا
لما رَأَيْتُ طليقاً فى السِّواءِ كما
رَأَيْتُ للشَّعْرِ فيها طائِراً سَجِنَا
لا مَسْتِمَانَ على عَظَبٍ إذا دَهِمَا
ولا أَمِينَ على سِرٍّ إذا أَلْمِنَا
أَخْلَا لَوْ سَرَّنى فى عَفْلةٍ زَمَنِ
إذا سَرَرْتُ بِهِ أَنْ أَهْضِبَ الرُّمْنَا
فَأَعْلِبُهُ الحَزْنَ حَقٌّ لا يَمَاقِضُ
بِمَا يُجَلِّدُ بَعْدَ الفِرَاقِ الحَزِنَا
أنا الذى فى بِلَادِي عِشْتُ مُغْتَرِباً
وَأَخْتَرْتُ بَعْدَ بِلَادِي الشَّعْرَ لِي وَطْنَا
لو كَانَ للشَّعْرِ فيها دُوحَةٌ بَقِيَتْ
مَا كُنْتُ فَارِغْتُ مِنْ أَفْئَابِي قَتْنَا
أَبْخَرْتُ لِي الحَزْنَ حَتَّى بَثَّ مُنْقَطِعاً
فِي مَهْجَرٍ لا أَرَى خِيراً بِهِ أَمِنَا
لو تَأَقَّ لِمَلَوْدِ حَالِ اليَمِّ بَيْنَهُمَا
أَوْ طَلَبْتُ الرِّيحَ فِيهِ لَمْ يَجِدْ شَفْنَا
قَدْ يُبْتَلِ المَرْءُ بِالدُّنْيَا وَزَيْتَهَا
حتى يرى نَعَمَ الدُّنْيَا لهُ عِنا
سِبحَانَ مَنْ خَلَقَ الدُّنْيَا مِمَّا ذَلَّةُ
وَالنَّاسُ أَنْظَمَةُ وَالكَوْنُ مِشْرِنَا
لو كَانَ قِسْمٌ فى الدُّنْيَا العُقُولِ كما
يُقَسِّمُ الرِّزْقَ بِزُجْجِ الجَاهِلِ القُطْنَا
فَقَدْ يَكُونُ النَّهْيُ بِالْفَقِيرِ مُرْتَبِطاً
كما يَكُونُ الغنى بِالْجَهْلِ مُقْتَرِنَا
حَسْبُ القُلُوبِ عَمَى وَالْمَينِ تَنْظَرُ أَنْ
تَسْتَحِينَ القُبْحَ أَوْ تَسْتَقْبِحَ الحَسَنَا

المسرحية التعليمية والتغيير

د. حسن عباس

فهيلا عن حاجته إلى العلوم المساعدة في إضاح حالة ما ، كعلم النفس إذا كانت الشخصية تتحدث عن الغرالسز ، أو الدوافع ، أو كعلم الاقتصاد إن كان الموقف يتطلب تشريحا لطبقات اجتماعية . ويقول بريخت . فلنكن يدع المرء عملا فيه الكثير من الالتباس ، والكثير من التعقيد ، كما هو شأن المسرحية التي تحاول عرض حياة الناس الاجتماعية ، فإن المعرفة التي (تمه بها) ، تجربته المعاشية ليست كافية على الاطلاق . فبدون مدونة الاقتصاد والسياسة ، لا يمكننا أن نفهم أنماط السلوك عند معاصرنا .

التعليمية والتجريب
والمسرح التعليمي تجريبي أيضا . لقد مر المسرح الأوروبي الجسد بمسرحة من التجريب اصهحت فيها أجيال عديدة . ولم تصل إلى غايتها بعد . كانت تلك التجارب في خطين متوازيين يتداخلان أحيانا ، فكان أحدهما يرمز جانب التسلية ، وكان الآخر يعزز جانب التعليم . ولما

إن وضع التعليم في مواجهة التسلية أمر يسىء إليها معا ، ذلك أن كلا منهما - في العمل الفني الصادق - يكمل الآخر . ويختلف مفهوم التعليم باختلاف الفئات الاجتماعية .

بين العلم والفن ويرى بريخت أن هناك من التعليم ما يجب سعادة المتعلم ، ولولم يوجد مثل هذا التعليم لفقد المسرح . ويتساءل : « ما هو المتصور المشترك بين العلم والفن ؟ إننا نعرف جيدا أن العلم يمكن أن يكون مسليا ، ومع ذلك ، فليس كل ما يسلي يمكن أن يقدم على خشبة المسرح » .

ليس الفن - في العصر الحديث - بمعزل عن العلم مهما بدا اليون شامسا بين هذين القصرين من القروء النشاط والاتصال . وعن الرغم من أن كلا منهما يلرس تأثيرا خاصا ، وبأسلوب خاص فإن الكتاب المسرحي - وهو فنان - لا يـ: تبع العمل يعلنا من منجزات العلم كالانارة المظروء وآلية المسرح ،

والترزم مبادئه وهي الماركسية ، وهذه الأيديولوجية تبدو جليلة واضحة في معظم المسرحيات التعليمية التي كتبها ، قد يقال ذلك ، ولكن كتابات بريخت للمسرح التعليمي وعنه تريت أن ليس هناك - من كتاب المسرح - من كتب مثل حماسة وقوة الدافع الاعلالي اللتين تقفان وراء الرغبة في توجيه الفن المسرحي نحو غايات تعليمية ، لقد كان بريخت يريد هذه المؤسسة التأثير الواسع - المسرح - أن تكون في خدمة النضلة الاجتماعية كما أراد لها أن تكون وسيلة امتاع وثقافة في آن معا .

ويتساءل بريخت لقد اصحبت خشبة المسرح تنقف ، فالتقط والتضخم والحرب والصراع الاجتماعي ، والمائلة . . . كل ذلك أصبح مادة للمعرض المسرحي . . لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلاسة ، فظهرت الفلسفة على خشبة المسرح ، وبهذه الصورة ظهر التمجيد الواسع ، فليس أين ذهبت التسلية ؟

المسرحية التعليمية تحاول تلقين المشاهد أفكارا ومبادئ وحقائق معينة من خلال العرض المسرحي ، وهي في كل ذلك تعلمه كيف يعمل على تغيير العالم في صورته التي رآه عليها بريخت . ولكننا عندما نصف مسرحية ما بقولنا إنها مسرحية تعليمية ، نكاد نصدر عليها حكما بطلوت . فالمسرحية - بما هي تعليمية - لا بد لها أن تؤدي رسالة ، أو تثبت معاية ما ، وهي في كلتا الحالتين تسم بالحبوس والتجهج ، وأسوأ من ذلك أنها ندهى لكائتها تشوقا وامتيازاً عظيمين ييجان له الوقوف أمام حشد من الناس معلما وناصحا ومرشدا ، فلذلك بنأى بالمسرح من الاحتفاء السائد الذي يرى فيه مكان ترفيه وتسلية .

بريخت والمسرحية التعليمية
قد يقال أن بريخت لجأ إلى المسرحية التعليمية ليت من خلالها أيديولوجية جديدة اجتنتها

كانت التسليحة تستهلك بسرعة ، فقد دأبت تلك التجارب في سعيها للعثور على مؤثرات جديدة . ويضرب برغبت أمثلة على تلك التجارب التي قام بها كل من استوفان ، ورام ، وسانسلافيكي ، وفوردون كريج ، وريثاري ، ويسكاتور ويعتقد أنهم يتجاوزون قيد أضواء وسائل المسرح التمييزية بما أدى إلى زيادة قدرته على التسليحة .

لقد أدى التطور المتواصل في الجانب التقني إلى امتزاج وظيفتي التسلية والتعليم ، ولو أن كل الجهود أصرت على أن تقدم فكرة اجتماعية لا تستطيع في نهاية المطاف أن تصل بالمرشح إلى حالة يستطيع معها - بمساعدة الوسائل الفنية - أن يقدم صورة عن لعالم .

كانت المتاسية في أواخر
العشرينيات وأوائل الثلاثينيات
قد تعرضت لأسوأ أزمة اقتصادية
مرت بها، وهي الأزمة التي
ابتدت في نيويورك وعم أثرها
المدمر أقطار أوروبا الغربية كافة،
لقد دفعت تلك الأزمة مصير
المتاسية موضع تساؤل: إلى أين؟
بل وضعتها عند مفترق طرق
جعلت القوتين الرئيسيتين:

جهايزى وقوعة وتحريض - وقد
اتمكت الضراوة التي اتسمت
بها معركة الوصول إلى السلطة
على كتاب لشرح أنفسهم ، فقد
اندفع كتابها في اتجاهات مختلفة
كل بحسب الضغوط التي مارسها
أحد طرق الصراع عليه اتجه
بيرون ويوسف إلى اليمن واتجه
الشيسوف وفولف إلى صوف
اليمنيين ، وفر كثير من خارج
المانيا بعد وصول النازيين إلى
السلطة .

مادة للتعليم :

مجلة القاهرة
المجلة الثقافية الأولى
أديب . فكري . فن

أعدادها دائما متميزة
تصدر منتصف كل شهر

لقد عصفت بالوطن العربي
أحداث جسام في العقود التي
توسطت هذا القرن، اشادت
بها المقاومة العذبة للاحتلال
الاجنبي ولكل أشكال الهيمنة
التي يسفها، وأخذت الأهالي
تضج شتيا شتيا حتى تبلورت
الدعوة إلى التمرد والوحدة والقامة
على تسوية العدالة
اجتماعية.

كل تلك كانت مولد عصبة
مام كتاب المسرح، يخرجون
نفسا بالدروس التي يتلقى
للطوائف التي يصعب أملاي
لمواطن تلك العصور ويولغ
الأهداف الكبار.

على أن الشكوى من العظيم
الاجتماعي وما يتبعه من
طغيان اجتمعت مكانا بازرا
المسرح العربي الطامس تعلية
تأخر في ذلك.



رقعة المظر

رئيس لبيب

إمرأة مثقلة متهدلة البطن ترتدى ثوباً فضفاضاً فاقماً وعُقدًا ذهبيًا كبيراً يفتش نحرها العريض وإلى جوارها صبية ريفية صغيرة تحمل على رأسها قفصاً كبيراً .

الرجل يربت على كرشه ويوجه حديثاً إلى المرأة ، فمها الصغير يظل مفتوحاً وعيناها الكبيرتان التالمتان تتطلعان إلى الأمام ، والصبية الريفية تحاول أن تنظر إلى المرأة وهي تقبض على القفص بزاويتيها التعلتين .

— إيه كسبت هذا الدور أيضاً .

— حظى سء هذه الليلة .

— أصلك نحس .

وينطح اللاعب المتعصر على ظهر الكرسي بانتشاء ، وتنحصر لهايد وجهه الأسمر الداكن عن ابتسامة شائعة فتبدو أسنانه كبيرة بارزة صفراء ، ويخفض الشاب المنهزم عينيه ويجمع جبات الرد البيضاء .

تصفيق رنان متعجل ، السادل المحدب الظهر يخف إلى الرجل المصق عند سور المهي ويحنى عليه ، الرجل يجاذبه بجانب وجهه وهو يضع ساقاً على أخرى ، أنف الرجل الألفس ينزلق إلى فمه ، أرنبة الأنف تكاد تلتصق بشفتيه ، أنف الرجل كأنف السبع أفندي وليس التحقيقات ، أنف السبع أفندي دامية في وجه كروى عتفن ، وعيناها كبيرتان دسمتان لزوجتان ، كثيرا ما يحظر له أن يصغفه على صلته اللامعة .

عقارب ساعة المحطة مشلولة ، المقارب السوداء لا تستطيع تجاوز الماشرة والنصف ، عليه أن ينتظر ساعة إلا عشر دقائق ، قطار أبى غير سيتلصق بين المحطات الصغيرة المهجورة الممتدة حتى يصل إلى محطة الرمل الميرى ، سيكون عليه أن يخترق الأزقة الموحلة إلى أن يصل إلى البيت المعجوز المتهالك .

عيناها تسكمان في الميذان ، المصاييح هيون ذابلة مقرحة الجفون ، أشجار الحديقة تقف متياهلة بسيقانها وأخصانها العارية ، النصب الذى يملوه التسريقف بين الأشجار الجرداء وحيداً مسربلاً بالظلام ، التسرقاقم ، بلا ملامح تنلس رأسه في ساء داكنة حبل بالضباب ، الترام يزحف في بطء ، في ملل وتراوده رغبة في التوقف ، بائع الكتب والمجلات السمين يضم إلى بطنه المتضخ بقايا جريدة المساء ، ويغفو إلى جانب فرش الكتب الملاصق لسور فناء المحطة .

— مصر . . مصر واحد .

ويتقطع صوت المنادى المبحوح ويتطلب ، وتهب دفقة من الهواء تحرك دوامة صغيرة من التراب عند قدمى المنادى المبحوح ثم يستكين التراب إلى جوار الطوار ، على محطة الترام أسفل المهي يقف رجل قصير ، بدين أصلح وإلى جانبه

٨٤
القلم
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

— أنت لن تحيد العمل أبداً .

— أنا لن أجيد العمل على طريقتكم .

ويزداد احتقان الوجه الممتلئ ، وترتعش شفاه الغليظتان وأرنية أنفه .

— ماذا تقصد بطريقتنا ؟

ويحدق إلى الكرة القانية ثم يستدير لينصرف في صمت .

في البداية كانت الإبتسامة المزجة تسيل من الشفتين الكبيرتين الداميتين .

— العمل لا يستحق كل هذا المجهود .

ويفح صوته الخشن .

— لا ذاع لكشف أخطائنا أمام المؤسسة .

العيان الدسمتان واجهتا ثورته المتكررة في برودة ، المدير العام استمع في هدوء لشكواه حول المخالفات التي لا تحقق أو تحقق على عجل لتتحفظ أو تخفى ، الرجل الضئيل الباهت المروض لم يدهش ، لم يستنكر ، حلق فيه بطنى فأر وتغوى بكلمات أنيقة باردة عن طاعة الرؤساء ومصلحة الشركة ، خطر له لحظتها أنه يستطيع أن يمسك الرجل بسياسته وإبهامه ويلقى به من النافذة ، بدا له الرجل أصغر من أن يجلس إلى المكتب الكبير في البحيرة الواسعة الفاخرة ، فمالك نفسه وهو ينظر في حصى الفأز والسحب دون استئذان .

— لا يمكن لهذا الحال أن يستمر .. لابد أن نبحث عن حل .

طوب انت يا صديقى ، المعلومات القانونية الطازجة التي حشوت بها رأسك تتلهم وتريد أن تغفلت العيان الواسعتان الدسمتان لم تطبقا عليك بما فيه الكفاية ، البسمة السائلة

اللزجة لم تلتصق كثيراً بمشاعرك لتز عليها من لزوجتها بطء فتجملها تختلط وتشابك ، هم يجيدون الصبر على الماء الساخن حتى يصبح قازراً ، ستجد نفسك في النهاية أمام نفس الجدار المصمت الذى لا يستمع لصياح أو شكوى ، جرب يا صديقى ، عليك أن تقطع نفس الطريق الذى قطعتة أنا ، أريد أن أرى نظراتك الوافقة الثابتة بعد عام أو عامين .

الترد يصنع وجه الطاول في عطف ، الرجل المنتصر يضيّق عينيه ويحدق إلى الطاولة في تحفز وشراسة ، وجه الشاب الوسيم فيه استغراق وتصميم ، من سينتصر هذا الدور ؟ .. لم يلعب الطاولة أبداً ، لم يتقن أية لعبة .

القراءة كانت هوايته الوحيدة ، تحلى عنها هي الأخرى ، الكتب التى اشترها في نوبة حنين متحمس منذ شهر تركها للتراب على مكتبه القديم ، كلما حاول أن يمزج نفسه بالسطور بدت الكلمات مستقلة عنه ، متباعدة ، بلا حياة أو نبض ، ما عادت الكلمات تعطيه شيئاً من الدفء ، ما عادت تفتح أمامه أبواب العالم الرحبة ، عليه أن يجيد لعبة أخرى ، لعبة تمنح الساعات الطويلة التى يعاينها طول النهار .

— مصر .. مصر واحد .

المنادى المخصوص يستند إلى حربة ومادية ، الصبية الريفية مازالت تحمل القفص الكبير ، والمرأة ذات الكرش ثقف إلى جوارها مفتوحة الفم ، المعبران الأسودان يشيران إلى الحادية عشر إلا الربع مازال ينتظره الكثير ، ماذا ينتظره في الغرفة الباردة الرطبة ؟ لو يذهب إلى مكان آخر ، لو يمشى الليلة في أى مكان ، لو يجر تلك الغرفة إلى أخرى تعرف الشمس والهواء النقى الطريق إليها .

الترام يصل ، يتحرك ، إختفى الرجل البدن والمرأة المكتنزة والصبية الريفية ، نشاة ثقف على المحطة ، قصيرة نحيلة ، ملاعبة رقيقة ، متناسقة حلوة ، ثوبها الأزرق بسيط وأنيق ، تلفت حولها ، يبدو أنها في انتظار أحد ، يبدو من قلقها ولهفتها أنها في انتظار فتاها .

موجة هواء تهب على المحطة ، تطرح بالغيار والأوراق الصغيرة ، تطير ثوب الفتاة ، الفتاة تلملم ذيل ثوبها في سرعة وارتيك وتلتفت حولها .

— معلش أمى مرة .

الشباب الذى كان منهزماً يتيسم ، وفم الأسنان الصفراء البارزة يتفرج عن ابتسامة مغيظة ، اللعب يستأنف عموماً ، قطع الترد تضرب الطاولة في حدة ، الرجل ذو الألف الأفلس ينثث دخاناً كثيفاً من أنفه ، مازال يضع ساقاً على أخرى ، الفتاة يتيسم بسمتها الحلوة تستقبل شاباً ناعلاً وسياً ، ترمقه في





جورج سيمون وسنوات الابداع العزير ..

م . ق

منذ قرابة خمس عشرة عاماً . الا أنه وجد أن في حياته الخاصة الكثير من الاسرار ويساوطن الغموض بما لا يقلل حيا رواه لبقراءة طموال مسنونات الحصوصة ..

وفي السنوات العشر الاخير راح جورج سيمون يعطر قراءة بالآلاف الصفحات المكتوبة عن حياته . ففي عام ١٩٨١ صدر للكاتب كتاباً ضخماً الحجم يحمل عنوان « ذكريات خاصة جداً وهو نفس العام الذي ماتت فيه ابنته الجميلة ماري - جون من تألج تناول العقائير المخدرة ..

وقد اثار الكتاب عند صدور الكثير في نقاش حول حياة الكاتبة الخاصة . ومضى انمكاس ذلك على ابداعه أيأ كان نوع هذا الابداع . كما دفع العديد من الباحثين إلى الرجوع لهذا الكتاب الغريب .. والفتوا ابحاثهم حول حياة سيمون وابداعه .. ومنذ عام ١٩٨١ والمكتبة الفرنسية تجد مع كل عام جديد كتاباً مختلفاً عن جورج وشخصياته وحياته ..

ومع مطلع عام ١٩٨٩ اختار الكاتب أن يطالع على قرائه بأسرار جديدة حول هذه الحياة فاصدر كتاباً أقرب إلى الأليوم المصور عن حياته مع زوجته الأولى الفتاة التشكيلية « تيجي » تحت عنوان « مسنونات تيجي » ..

ونجى أهمية هذا الكتاب أن « تيجي » قد شكلت بالنسبة لسيمون الضمير والسروح

ماذا يمكن لكاتب اعتاد أن يثير فرجة قراءة داليا تصببه شتيخوخة الإبداع ؟

هذا السؤال تطرحه فيها يتعلق بالكاتب المصور جورج سيمون صاحب الروايات البوليسية الشهيرة التي ترجمت إلى عشرات اللغات وتحولت إلى أفلام عديدة ناطقة بدورها بلغات والسنة متباعدة ...

سيمون في كلمات موجزة هبارة عن خمسمائة رواية منشورة . وهمر يناهز السادسة والثمانين وعطاء لم يتوقف طيلة ستين عاماً بأكملها . أو بالضببط منذ أن ابدع شخصية القتش السري المصور تحت اسم ميجرية في عام ١٩٢٩ ..

وسيمون هو أكثر ابداعه العالم نشاطاً ، واخزهم إنتاجاً . فقد جاء عليه وقت كان يؤلف فيه رواية جديدة كل ثلاثة أيام .. وهي روايات كسان الضراء ينتظرونها بلهفة خاصة . وهي شوق حار لا يطفئه فيه اللهب الا بعد الانتهاء من قراءتها . كي يستنظروا ظهور رواية جديدة ..

نعود الى السؤال الذي سبق ان طرحناه هو ماذا يمكن لكاتب مثل سيمون ان يفعل بعد أن تصاب قريحته الإبداعية بالشتيخوخة ؟

جاءت الاجابة بالغة البساطة عند سيمون . فرغم أنه توقف عن صناعة الروايات البوليسية



الأبحار فوق البحار . . مثل الصورة التي ضمت الزوجين ومعها إحدى صديقات تيجي حيث يتناولون الفسلة فوق العشب إلى جوار البيت . وفي تعليق على هذه الصورة يقول معد الكتاب فليب شاستيه إن سيمتو لم يتورع أن يصعد يوما للمخرج فيللي أمام زوجته أنه قد عرف عشر آلاف امرأة . ولكنه لم يعرف حيا شيء يحب تيجي .

ويقول سيمتو عن هذه المرحلة من حياته : ولم أكن أبعد من العريضة . ولا عن المفارقة . ففي الواقع كنت اعتقد أنني أشت من إنسان مجرّم . إنسان . الإنسان نفسه . فنادوا صاحبت حاسا بأكملها في مكان واحد . لكني ألفت بيده الأماكن كأنني سأعيش أبدا . ومن هذا كنت أفضي أوقاف بين مزارع أو قصور . وأنا لا أسأل بنفس معنى السفر . ولكنني كنت انتقل من مكان لآخر . كنت مشلوحا ، ودوما ، بجنون الرحيل . ففي عام ١٩٢٨ التقيت بتيي وقعت بدورة حول فرنسا . وكان هذا ممعنا . لأنني أعرف دائما أن الوجد الحقيقي للمدينة أو القرية ليس هو طريق الأسفلت . ولكن طريق اليلة .

ويرى سيمتو أنه طوال سنوات حياته حاول أن يكتشف

حقيقة الإنسان من خلال الآخرين . لكنني لم أصل إليه كاملا . . واليوم فأنني أبحث عن الإنسان من خلال .

وفي الكتب التي نشرت عن سيمتو ، سواء من تأليفه أو من إعداد آخرين . فإن لسنوات تيجي مذكورا خاصا . وهو مشدود دائما بالحديث عنها . فهي سنوات الخصوبة في كل شيء : « كنت أكتب ثمانين صفحة يوميا . أبدا من الساعة السادسة صباحا ، ولا أتوقف إلا في السادسة مساء

والقسي وقت الفسلة تحت الشمس لمدة نصف ساعة . لقد فقت ثمن هذا غالبا . كنت أكتب رواية من عشرة آلاف سطر في ثلاثة أيام . وكنت أؤلف خسر روايات في الشهر . لخرجة أن أهد رؤساء التحرير القرح على أن أكتب رواية في ثلاثة أيام . فخلقت على نفسي صومعة التي تطل على مقهى المولان روج . وانجزت الرواية دون أي صعوبة .

الجدير بالذكر أن سيمتو قد تزوج فيما بعد من رفيقه حياته تريزا التي أنجبت له ابنة الحساء ماري - جو ورغم أهمية هذه الفترة . . إلا أن الكاتب لم ينفها عنها حتى الآن . رغم أن ابنته وزوجته قد رحلتا عن الحياة قبل السنوات .

عن مجلة « حدث الحفيس »



باله من سلم جنون . ذلك الذي نشره الصفحات الأدبية في الصحف والمجلات التي تصدر في مواسم الغرب . . وخاصة في فرنسا . .

هذا السلم عبارة عن خمسة عشر عنوانا لكتب تصدر أرقام المبيعات في الأسبوع الفاتك مثلا . . أنه نوع من سباق الأفيات وشرائط الكاسيت في عالم الأفيات . . وتحت نقول إن هذا السلم جنون لأنه يبر من جنون القاريه من ناحية . ومن قلب مزاجه من جهة أخرى . . أيضا عن عطاء أبى متعلق بما يجعل الأسماء تتلير بسرعة لا يكاد يحد لها شخص .

منذ أسابيع قليلة ، كانت الروايات الفائزة بالجوائز الأدبية التي أعلنت في شهر نوفمبر الماضي ، هي التي تصدر وحدها ودون غيرها ، أرقام المبيعات . ثم أعيدت تنزول السلم حتى أخضت تماما . . وفي جدول أرقام المبيعات الكتب المنشور في مجلة لويون الفرنسية في ١٠ أبريل ١٩٨٩ تجد أنه فيما يخص الإبداع الروائي . فإن كتابا واحدا من الذين نالوا الجوائز الأدبية هو الذي لا يزال في القائمة . . واخضت البياتون جميعا . . الكاتب هو شاب لم يقرب بعد من الثلاثين يدعى الكسنتر

جاروان عن روايته « الجرار الوحش » وقد جاء ترتيبه الثاني عشر . .

السطيف بالأطلس على الكتب التي حازت على أعلى الأرقام ، لتجد أن المرأة المبدعة قد حلت بمكانة كبيرة في قائمة مبيعات الروايات . حيث قفزت و سهائل « من الدور الرابع إلى الصدارة . وهذه الرواية من تأليف الكتبة الشابة ايرين لران التي تعبر ظاهرة أدبية في حد ذاتها . فمع كل رواية جديدة تقدمها تتنافس زملاهما من الروائيين . في درجات سلم المبيعات . . مثلما حدث في رواياتها السابقة « رغبات » ١٩٨٦ ، « السطحية » ١٩٨٤ « نظام حديث » ١٩٨٢ .

وتدور أحداث رواية « سر عائل » في عام ١٩٨٤ من خلال فليب . مفوس اللغة الفرنسية في جامعة كاتان بصفلية . الذي يضطر على علية مليشة بالصورة القديمة لأمرأة عاشت في الفترة بين عامي ١٨٨٠ ، ١٩٤٣ ليندأ بنسخ حورها رواية . . ولأن المرأة جميلة . . ولها وجه ساحر وخامض . فإن خيال الكاتب يروح به إلى أقصى حدوده . . ثم يعود مرة أخرى إلى أرض الواقع . وهي امرأة مليشة بالأسرار في حياتها الخاصة . وإسمها مارت . ولقد احبت رجلا لكنها تزوجت بأخيه . فتجد نفسها منقسمة في حوافها بين الآخرين . وبصبيها يروه غريب يجعلها لاتراجع نفسها أبدا .

وايرين لران في التسامحة والثلاثين من عمرها . وهي ابنة لعمال بناء . وأنها كانت تعمل حائكة . وقد حرص الأيوان على أن تلتحق ابنتها بجامعة الراين . وبدأت مهيتها الأدبية وهي في سن العشرين .

الكتابة الثانية التي جاء ذكرها في قائمة أهل مبيعات في الأدب الفرنسي المنشور خلال هذا الشهر ، هي كرسيتين ارتون

صاحبة رواية « دياح المريفية » وقد سبق للكاتبة أن تصدرت أرقام المبيعات أكثر من مرة خاصة روايتها « أحب الحياة » في عام ١٩٧٩ . وقد ولدت الكاتبة في مدينة بواديست عام ١٩٤٠ وفي عام ١٩٤٦ هاجرت من الجزائر إلى فرنسا مع أسرته التي عبرت حدود البحر سيرا على الأقدام . وقد كتبت عن هذه التجربة في روايتها « مثلث خمسة عشر علما ولا أريد أن أموت » وقد برزت مواهبها الأدبية مع روايات من طراز « الحديقة السوداء » و « رجل رائع » و « والحسن المغربي » وكل الحفظوا ازدادت حظا .

والمتابع لما تنشره المجلات عن ارتفاع أرقام المبيعات سلاحظ دوما أن كرسيتين أنون وديجون ديفورج قد احتلوا الصعود فوق السلم . فقد حققت ريجين المرتبة السابعة بروايتها « تحت سماء نول جورد » . وهي رواية تاريخية حول امرأة تزوجت من ملك فرنسا هنري الأول . . . واشتركت في حكم البلاد في القرن الحادي عشر . ومثل هذا النوع من النسايد يعمل في طياته الكثير من الأسرار : أسرار عاطفية . وأخرى تتعلق بالسياسة والحروب . ونجده أهمية هذه المرأة التي عاشت في العصور الوسطى . وكانت تتمتع بجمال خاص . وجريت الحب . كما جريت الحروب وعرفت قوة الماكر .

الجنير بالذكر أن ريجين ديفورج قد كتبت رواية تاريخية ضخمة من ثلاثة أجزاء تحت عنوان « الدراجة الزرقاء » وفي عام الماضي تصدرت هذه الرواية المبيعات من ناحية . كما انتقلت إلى ساحة القضاء حيث أجمعت الكاتبة إياها « لطشت » فكرة رواية « دخب مع الربيع » لتعيد صياغتها في طبعة الربيع . أما الكاتبة الرابعة التي جاءت ذكرها في سلم أرقام المبيعات العالية هذا الشهر فهي اليزون

لوري الكاتبة الأمريكية المعروفة من روايتها « حقيقة لسورين جوتز » حيث جاء ترتيبها الثامن في قائمة المبيعات . وقد سبق للكاتبة أن تالت جائزة بوليتزر الأدبية عام ١٩٨٥ من روايتها « علاقات خطيرة » ومن أهم رواياتها الأخرى « والحب والصدائة » و « المنشورة عام ١٩٦٢ .

وتعتبر روايتها « علاقات خطيرة » من الأذواج الحسى التى تشهر الكاتبة بين أمتها لبلادها بريطانيا . وللبلاذ التى تعيش فيها الآن ، الولايات المتحدة الأمريكية ، فالإفلاق البريطانى عاقل . وهادى وله تقاليده العريقة . أما الأمريكى فهو لاهت ومجنون وغير متسق . وقد بلغت الكاتبة من الشجاعة أنها لم تخف كراهيتها للبلاد التى تعيش فيها الآن ، ولكنها لم تبرز لماذا لا تعود إلى بريطانيا للاقامة فيها . . .

الطريف أن هذه الرواية قد ترجمت إلى الفرنسية في عام ١٩٨٧ . وهي موجودة في سلم المبيعات منذ هذه الفترة . . . وقد ابتعدت واقتربت من درجات السلم بدرجات متفاوتة . .

هذا من النساء اللاتى تصدرن المبيعات . أما الرجال . فهناك ب . ل . سوليتزر الذى احتل المكانة الثانية في أرقام المبيعات من روايته « دروب وكين » وبول لوسوليتزر هو أحد الكتاب الجدد المشرولين في فرنسا . . . ومن أشهر رواياته « حنا » و « ثروة » و « نقود » و « ألقع فورا » و « كانت » أما ريتار كلافيل فقد حصل على المركز الثالث فى روايته « والتوحشون الملاعين » ووقفت رواية « خزانة العقول » لباتريك سود يسانو عند الدرجة السابعة . . .

ولا شك أن موديانو أهم صوت أدب في فرنسا المعاصر على الإطلاق . سواء قبل حصوله على جائزة جوتكور عام ١٩٧٨

من روايته « شارع الحوانات الممتة » أو ما بعد ذلك منذ نشر روايات متصلة من أهمها « شارع الضباب » و « ضباب » وهى جميعا لم ترق إلى مستوى روايته التى تالت جائزة جوتكور ويقول الناقد فردريك فيتو مجلة لئونيل أيسرفاتور ٩ فبراير ١٩٨٩ : أنه في مصر المال . . . فإن رواية لود ياتو تجعل المرء ثرياً لامتلاك فرنكا واحدا . . . وكما جاء على لسان بطل الرواية « الحياة التى أحيانا منذ فترة من الوقت جعلنى أفرق في حالة روحية خاصة » . . . « جملة شرقية - كى يرا فى فيتو - وقر بسهولة بين الناس » وهى جملة قصيرة مثل كسل جمل سوديانو . وهى جمل أتى بصمت مؤثرة . وصور أكل تحديدا . مثل اللابس الضيقة ، والصفحات العائدية . والافصال التى تجعل من الفعل حركة .

ومثل كل روايات الكاتب فإن الأساء في روايته « خزانة العقول » تتحدث عن الماضى هذا الماضى الذى اختزنه الكاتب في وجدانه . ثم راع يصبه في روايته . مثلاً فعل في الرواية السابقة مباشرة نشرها عام ١٩٨٨ تحت عنوان « مستنوع الذكريات » .

والمدينة هنا بلا اسم . ربما هي مدينة أسبانية . أو عربية . كانت فيها سبب تحت الاحتلال البريطانى . مدينة حارة . مغلأها لليل . أنها تشبه مدينة طنجة . ولى ساء هذه المدينة يمكن للمرء أن يشاهد بعض الطائرات تحلق حالياً . وإلى هذه المدينة جاء صطفى أبجنى هاربا من ماضيه ويتعرف على رجل عجوز يسكن هذه المدينة . رجلى يميل إلى القموض . كى يتعرف على فتاة فى العشرين من عمرها . تدعى ماري . وترتدى ثوباً أخضر اللون . وتعمل حافية من الفش يلتقيان في قهوة صغيرة لها سور من الحديد يفصلها عن قاعة البلياردو . وتكون هذه الفتاة ميحا لاستعادة ذكرياته القديمة

مثلا حدث لبطة الأزل في رواية « شارع الحوانات الممتة » ليحس أن طفولته تعود إليه ثم يرجع إليه شيا به المبكر . وكان هناك كتيبا للمائلة - عنوان رواية لود ياتو نشرها عام ١٩٧٥ - وكانت عليه أن يتصفح . . . وكانت شارع ضائع عليه أن يجده مرة أخرى .

وكما ترى فإن موديانو يحاول أن يستجمع كل رواياته السابقة في رواية واحدة . . . وهى كلها روايات أشبه بمجموع الذكريات لانسان يجب أسرته . . . ويتسلى إلى جلدوره . . . ويتقل بين ، العديد من الأشخاص من أجل أن يثر على هويته الضائعة .

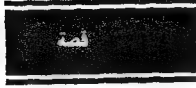
ويؤكد فردريك فيتو في مقاله تحت عنوان « هسه الحين » أن موديانو قد صنع عالما موديانيا خاصا . وهو عالم يتسلى إليه وحده . وهذه العالم مصنوع في الماضى . وبالأحرى في أواخر سنوات الحرب العالمية الثانية .

ولى لكافة الكتب التى في قائمة المبيعات هناك أيضا رواية « الحكومة الفرنسية » من تأليف هنرى ترويسا . و « عازلى البيانو » للكاتب البريطانى إنطون بيرجيس . ثم « اللوموع وحدها لها حساب » للكاتب هكتور ياتانوف .

هذا من قائمة الروايات المنشورة في مجلة لويوان في عدده الصادر في ١٠ أبريل ١٩٨٩ . . . أما أهم الكتب الغير ابتدائية . فهناك كتاب للممثل الأمريكى المعروف كيرك جودلاس تحت عنوان « أين الزبال » . وكتاب « عن شميلون » للكاتب جان ل. كاسوتير الذى سبق أن قدم للمكتبة دراسة عن جمال ميد الصاصر وأخرى عن شارل ديكول . . . وفي ذيل القائمة كتاب للمباحثة الاجتماعية الراحلة فرانسواز دولتو تحت عنوان « أسباب المراهقة » ♦

عن مجلة « لويوان » ٤/١٠ ١٩٨٨/

٣٣
● القائمة ●
٩٧
● العدد ٩٧ ●
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠



رزقنا على الله

نبلة من هذا اللون من القصص ، ومن الكاتيبين :

تمثل القصة التالية لوناً من ألوان القصص القصيرة يعتمد على الخطابات المتبادلة بين شخصيات القصة . والخطاب هنا ما هو إلا مونولوج مكتوب يتسم ببعض التلقائية ، وموجه إلى شخص معين ، ولسبب محدد . ولكن بطبيعة الحال فإن المتحدث لا يوجد وجهاً لوجه مع من يتحدث إليه .

ويتخذ هذا اللون من قصص الرسائل عدة صور ، منها المراسلة المتبادلة ، كما في قصتنا هذه ، بمعنى إجراء حوار أو محادثة على البعد . ومن هذه الصور الجمع بين الخطابات ومقطعات من وثائق أو نصوص أخرى ، مثل جزء من مذكرات إحدى الشخصيات . أما الصورة الثالثة فنقوم على تقديم مجموعة من الرسائل ، صادرة عن شخصيات يكتبون عن بعضهم البعض وليس إلى بعضهم البعض ، وذلك نظراً لأهم موجودون في نفس المكان .

ويعد هذا اللون من القصص نماذج مصغرة لرواية الرسائل التي حظيت بانتشار واسع في القرن الثامن عشر مثل رواية صمويل ريتشاردسون السمة كلاريسا هارلو ، ورواية سموليت السمة هفري كلينكر . كما تمثل هذا اللون رواية حديثة نسبياً هي رواية مارك هاريس السمة استيقظ أياها الغبي . وقد استمر هذا اللون من الرواية في القرن التاسع عشر على يد ديمتري سكوي ، وجيمس ويريس ، غير أن هذا التكنيك قد استخدم لتحقيق تأثيرات معينة فقط وليس على نطاق واسع . أما في الرواية الحديثة فإنه من المحتمل أكثر أن تجمع بين الرسائل وغيرها من التكنيكات ، بحيث لا تقتصر الرواية على الخطابات فقط . غير أن القصص القصيرة التي تقوم على الرسائل وحدها مازالت تظهر من حين إلى آخر ، كما في قصتنا هذه .

أما عن الكاتيبين ، فقد ولد لورانس تريث عام ١٩٠٣ في مدينة نيويورك . وهو معروف بكتابت قصص الألغاز . وشغل منصب رئيس اتحاد كتاب قصص الألغاز في أمريكا ، ولذا سنة ١٩٦٥ بجائزة إيجار آلان بو التي منحها الاتحاد . كما قام بكتابة عدة روايات من نفس اللون .

وقد ولد تشارلز م . بلوتز سنة ١٩٢١ . وهو طبيب باطني يهوى كتابة قصص الألغاز . وهو عضو باتحاد كتاب قصص الألغاز في أمريكا ، ويعيش في بروكلين بمدينة نيويورك .

للكاتيبين الأمريكيين

لورانس تريث

تشارلز م . بلوتز

ترجمة :

د . أحمد شفيق الخطيب

سجن الولاية

٣ إبريل

عزيزتي جودي :

لقد مرت سنة كاملة الآن ، سنة طويلة كاملة بدونك . ولكنني كنت ومازلت سجيناً حسن السلوك أبعد عن المتاهب كما تبعد القطعة عن الماء . ويقول الجميع إنني سوف يتم الإفراج عني في إبريل القادم ، وهذا وقت طويل يكفي لزرع

محصول . لذلك استمرى في نشاطك أنت والعلم ايمك . الشيء الوحيد الذي يلقى هو أنني لم أرك منذ فترة طويلة جداً . لماذا ؟ ماذا حدث ؟

يا جودي ، أرجو ألا أكون قد ارتكبت أي خطأ . كل ما فعلته هو أنني قمت بقيادة تلك السيارة . لم أكن أعرف أن لديهم مسدسات وأصابع متلفعة على العمل ، بل لم أكن حتى أعرفهم جيداً . لقد كانا فقط شخصين من المدينة يتسكمان حول بار وأخذت في الحديث معها وحدث أن أخبرتها أنني

كنت بطل سباق سيارات مقاطعة هامل . لقد تنافرت قليلاً
ربما . ولابد أنني أشعر بها أنه كان يمكنني أن أقود سيارة أعلى
أسد جانبي حافظ وأزول على الجانب الآخر ، وأهم إذا أراد
أن يصبراً كم كنت ماهراً ، فلماذا لا يأتيان ويريان . وهذا هو
ما فعلناه

۱۰ اپریل

عزیزی وولت :

تلفتيت خطابك والسبب في أني لم أحضر لزيارتك هو أني فقط لا أملك المال اللازم للرحلة . وعلاوة على ذلك فإنه علي أن أقوم بجميع أعمال البيت الآن . والمم أيك يريد من الروماتيزم مرة أخرى ويقول دكتور سوندرز إنه لن يشوم ويتحرك إلا بعد أن يأتي الربيع الدافئ وهذا لا يحتمل أن يحدث قبل مايو . وعندما يشعر أيك بالمرض فإنه يريد أن أكون بجانبه طوال الوقت وكل ما يفعله هو الشكوى ويقول في إن كل شخص يحاول استئصال . لقد حاول حتى مطاردة ججوزة عندما حضر جورج في سيارته الجديسة يمرض على مزعة فيها . وأنا بالفعل كنت محتاجة إلى الابتعاد عن المزرعة بعض الوقت .

لقد كان جورج لطيفاً جداً معي أيضاً . وكان يريد أن يصرف كيف كنت أدير أسوري يدونك وإذا كنت أتفقدك كثيراً . حسناً فَمَنْ كان هناك سوى أَيْك ؟ وأخبرته بصراحة بأننا كنا عرضة لأن نفقد المزرعة إلا إذا دفعنا قسط الرهن وهل يمكن دفعه إلا بعد حصد المحصول ؟ وقلت إنه بعد تربية جورج إلى نائب رئيس البنك ربما استطاع أن يفعل شيئاً ، فقال إنه سوف يرى ما يمكن عمله هذا هو كل ما وصلنا إليه تقريباً . حل أية حال لقد كان شيئاً لطيفاً الابتعاد عن أَيْك فترة من الوقت ، خاصة عندما أغلقت جورج إلى العشاء في ذلك المظلم الجمديد في قلب المدينة .

پاوولت ، كم كنت اتمنى لو كنت من العاملين في بنك أنت
أيضاً .

زوجتك المحبة

جودی

سجن الولاية

١٥ إبريل

عزیزتی جو دی :

أحرف أن الأمر صعب عليك وأنه مع وجودك فإن الأمر يزداد سوءاً . فهو سريع الغضب حتى وهو على مايرام ولكن عندما يصيبه الألم فإنه يكتفى لكي يعمل صبر قديس ينفذ . ولكن الله الرحيم سوف يتولانا يا جودى ، وأنا أحرف ما أقوله .

بخصوص جورج وتأجيل البنك - فلا بد من كتابة كل شيء . لذلك عندما ترينه في المرة القادمة اسأليه عن روني

وبما كنت غيباً قليلاً ولكن عندما وافقا على أن يدفعوا في التو واللحظة لكى أحدهما إلى البنك في اليوم التالى ، ثم إلى التلال الحلفية حيث لم تكن هناك أى طرق ، وهو ماقالاه ، إنها يريدان أن يفعلاه لمجرد متعة عمله — حسناً كل ما فعلته هو أننى سألت كم ستدفعان . وعندما أخبرانى كدت أنفد وعسى لأنه كان تقريباً نفس المبلغ الذى كنا نحتاجه لكى ندفع الرهن . وفكرت في أن التهود هى التهود وأنها لو كانا سياخدان الكثير منها من البنك ، فلماذا لا يكونان كريين ، أما ما لم أهره فهو أبها لم يكن لها حساب هناك .

لذلك أظن أنني كنت غيباً حقاً . ولكن سواء كنت غيباً أم لا ، فقد كنت سعيد الحظ بالتأكيد لأنني لو كنت قد لازمت مدين الرجليين أكثر من ذلك ، لكنت قد قتلت أنا أيضاً . ولكنهما دفعوا لي لكي أخدما خارج المدينة وأبعد بها إلى التلال وبعد أن فعلت ذلك انطلقت وهدت إليك مباشرة .

وعندما سمع أيك الخبر من الراوي عرف فوراً أنني كنت الشخص الذي كان أمام عجلة القيادة . إذ لم يكن هناك شخص آخر يستطيع أن يسبق رجال الشرطة وأن يتفوق على ذكائهم سوى ، واعتقد أنني كان يمكن أن أبتعد حتى أصل إلى المكسيك أو حتى الصين إذا أردت ذلك ، وإذا لم تتمكن الطائرات من العثور عليّ مثلاً فقلتُ مع الرجلين . ولكنني قمت بعمل ما تقاضيت أجراً عنه ، لذلك فلأنني عدت إلى حيث أنتهي . ولو كانا قد أخذنا لحسين لأننا مثلاً قالت الصحف أو مليوناً فانا لا أرف . فقد كنت أنتظر في الخارج في السيارة وكل القصة التي رأيتها هي ما أعطيتها لك . وكما قلتُ ، كنت قد تولدت عليها في اليوم السابق ولم تتم سرقتها من البنك . ليس من هذا البنك بل أية حال .

وأخذ المأمور في استجواب عن مكان النقود المسروقة . وفي نهاية الأمر لقي لصا البنك مصرعها دون أى أثر للنقود ولم يكن أمام المأمور إلا أن . مجرد مزارع ساذج مسكين فنى مهارة في التعامل مع السيارات .

ولكننى لا أريد إزعاجك بكل هذا . إننى أشعر بوحدة حقيقية بنونك كما قلت . لذلك متى تحضرين لزيارتي ؟ وكيف حالك وحال أمك والزمرة ؟

زوجك المحب

وولت

وانكىز الى حرفت منها من شخص هنا اسمه ارنى تيلور .
وارن حمله بيع الخطابات . وكما يقول ، لو كانت عنتى بقرة
أو مكبال من القمع فإنى أستطيع أن أبيعهم ، أليس كذلك ؟
إذن فلماذا لا يمكنه هو أن يبيع الخطابات ؟

وأنا وإرنى على علاقة طيبة لأننا - نحن الاثنين - برينين .
وما كان ينبغي أن نكون هنا . ولكن طالما نحن هنا فإننا
نتحدثت في بعض الأمور وحدث أن ذكر إرنى بعض الخطابات
التي وقعت في يده والتي كتبها جورج لروث وانكىز هذه .
لذلك ربما كان من الأفضل أن تذكرها لجورج في المرة القادمة
التي تربته فيها .

زوجك المحب
وولت

٢٢ إبريل

عزيزتى وولت :

لقد أخذت جورج لتناول العشاء في الخارج مرة أخرى
وتحدثنا عن أشياء كثيرة . وكما قلت في فقد ذكرت رؤى
وانكىز ثم قلت له عن الرهان وأنه لا بد من كتابته . وفي اليوم
التالى مباشرة تلقيت خطاباً من البنك يمدن بالتأجيل حتى
الربيع ولكننى لا أعرف ما الذى سوف نستقبله من هذا .
لأننى في المرة التالية التى خرجت فيها مع جورج ، شرب أباك
من الخمر الذى نصنعه في البيت وبعد ذلك خطرت له فكرة أن
يركب الجرار . وهذا هو ما فعله حتى وصل إلى تلك الحفرة
الكبيرة في الجانب الغربى . ولكن أباك لم يصب بشيء ، فقط
كدمة أو اثنتان يستجيم منها ، ولكن ينبغي أن ترى ما تبقى من
الجرار . إذن كيف أدفع قسط الرهن في الخريف دون أن يكون
هناك محصول آت ؟ وإذا لم أدفع فلن تكون عنتنا مزروعة .

إننى متعبة ياوولت . إننى متعبة للغاية وقد طفع به الكيل .
لقد قلت إن الله الرحيم - سوف يتولانا - ولكن كيف ؟

كيف ؟
زوجتك المحبة
جودى

سجن الولاية

٢٨ إبريل

عزيزتى جودى :

لا بد من أن تصبرى كما قلت لك وإذا صبرت حقاً فإن الله
سوف يتولانا . لأنه أن إلى في حلم وقال لي إن هناك شيئاً
مدفوناً في الحقل الجنوى يمكنه أن يحل مشاكلنا لذلك أخبرى
أباك أن يتغلب على الروماتيزم . قولى له إن أمامى ستة واحدة
فقط في السجن ثم سوف أحضر وأخرج هذا الشيء من الحقل

الجنوى ويعد ذلك فإن كل شيء سوف يكون على ما يرام .
زوجك المحب
وولت

ر. ف. د. ٢٠٥٠ ، هادلى

٤ مايو

عزيزتى وولت :

لا أعرف كيف أخبرك بهذا ولكنى أعتقد أننى سوف أحكيه
بالطريقة التى حدث بها .

أنت تعرف كم يحبه أباك القانون منذ جاءوا وأخلدوك .
لذلك فمتبعاً ظهر المأمور ومعه ستة من الجنود أمس الأول ،
حاول أباك مطاردتهم . فبعض من القراش وجرى في جميع
أنحاء المكان وهو يبحث عن بندقيته . ولكننى كنت قد
خباها . ثم صاح بهم وأخذ يسبهم بجميع أنواع السباب ثم
أسكوه في النهاية وربطوه لفترة ، لذلك فإنه لم ير ما فعلوه .
لقد عاد إلى نشاطه مرة أخرى ، كل هذا الجرى وراء الجنود
خفف عنه بعض الشيء والآن هو على ما يرام مثلاً كان .
ولكننى لا أعرف من أجل أى شيء جاء المأمور ولن تتخيل أبداً
ما فعله هؤلاء الجنود .

ياوولت ، لقد ذهبوا إلى الحقل الجنوى وقضى الجنود الستة
اليوم بأكمله وهم ينفرون ثم حضروا مرة أخرى في اليوم التالى
واستمروا في الحفر حتى حفروا تقريباً كل شبر في هذا الحقل .
ولم أر في حيان ستة رجال يدون يمثل هذا التعب وقد أصابهم
الجنون بالفعل . وسألته الكثير من الأسئلة وقال واحد منهم
- وأعتقد أنه أبى طوال الطريق من السجن - إن كل خطاياك
تتم قراءتها . ياوولت ، لماذا قال ذلك ؟

زوجتك المحبة
جودى

سجن الولاية

٧ مايو

عزيزتى جودى :

الآن أزرع .

زوجك المحب
وولت

• هذا هو اعصار عنوان منزل وولت وزوجه جودى . (الترجم)

العنوان والمصدر

"The Good Lord Will Provide"

Dean Curry (ed.), Interludes: Selected American Short Stories,
Washington, D.C.: United States Information Agency, 1984,
pp. 17-20. ◆

النقص في الدراسات الإسلامية المعاصرة ، وقد سمعت أن الأستاذ الدكتور جمال الدين عطية مستشار المعهد العالي للفكر الإسلامي والجمعية العربية للتربية الإسلامية ، في سبيله لأعداد حصر بيبوجرافي لكل ما كتب حول هذا الموضوع في الشرق والغرب ، وهو يبدأ بتوصيف الدراسات السابقة ، واعتقد أن هذا هام للغاية للبدء في استكمال النقص بعد ذلك .

يتكون الكتاب من مقدمة وخاتمة وبينهما خمسة فصول طويلة . ففي مقدمة الكتاب يتحدث لنا الدكتور كوكب عامر المفلح من الدراسة وهو الأجابه على السؤال التالي : ما هو حقيقة موقف الإسلام من الغناء وهل كان سماع الغناء على اختلاف اغراضه جائزاً شرعاً أم أنه لا يباح . خاصة أن الآراء قد تعددت وتناقضت حول المسألة ، فمن علماء الدين من أباح سماع الغناء من غير كراهة ، ومنهم من أباحه مع الكراهة ، ومنهم من حرمه . وهذا يعني أن الكتاب الذي نعرض له يدور حول محور واحد من المحاور السابقة التي اشرنا إليها وهو الضوابط الشرعية للفنون . والسماع لا يقتصر لدينا على الغناء وإنشاء القصائد والموسيقى وإنما يمتد إلى القرآن الكريم . وهي تتناول ظاهرة السماع عند الصوفية لا سيما أن كثيرين منهم قد أوردوا مضمناً خاصاً مثل القيسرائي ، وابن القيم الجسري ، وابن حجر الميسي ، وعبد الوهاب الشعراني ، وعبد الغني التابلسي وغيرهم من الصوفية . وفي الفصل الأول الذي تطلق عليه الباحة عنوان سماع الموسيقى والغناء ، تقدم لنا لمحة تاريخية عن الغناء والموسيقى في الحضارة الإسلامية ، مع إشارة للحضارات القديمة ، وارتباط الغناء بالآلات الموسيقية . وينت في هذا الجزء كيف إن العرب قد ترجموا مصنفات اليونان في الموسيقى في عهد الكندي واطلعوا

عليها ، ولكن العرب ساروا على ترتيب موسيقى خالفه لما جاء عند اليونان . ولم تكف المولفة بذلك وإنما ربطت السماع الموسيقي بغيره من نواح العلوم المختلفة السائدة في العصور المختلفة فأشارت إلى العلاقة بين الأنغام الموسيقية والكواكب السبعة الجارية عند الكندي . وهي نظرة فيثاغورية كانت ترى حركات الأفلاك تفسد كتنوعات أوتار الصود الموسيقية . ثم تصف المولفة و السماع ، من الناحية البيولوجية والنفسية وكما ورد عند أعمال التصوف الإسلامي . وتتناول السماع السطحي والسماع الروحاني أو الألي . وهو الأغام أو السماع الداخلي . وهي تتبع الصوت والأذن كحاشية جلية في وصف عملية الأحاس والتلقى . ثم تنتقل الكتابة بعد ذلك لدراسة مفاهيم السامعين في الفهم والوجد . وتقصص بالفهم . فهم معاني المسموع وإدراك المستمع له ، وهو يختلف بحسب استعداد التلقي وقوة ودرجة رهافة وجدانه الجمالي والتلقي .

أما في الفصل الثاني من الكتاب ، فتخصصه المولفة لسماع القرآن الكريم ، وتتناول فيه قضيتين هما : تأثير أصحاب القلوب الصافية بسماع القرآن ، ولماذا يكون تأثير السامعين أقوى بسماع القصائد أو فيالنسبة الإسلام يحذ السماع بوصفه من البدائيات السفلية ، التي تعتمد على السمع ، لأن القرآن وهو مصدر التشريع الأول في الإسلام هو في أساسه كتاباً مسموعاً ، فإن من الأولى أن يحذ سماع القرآن الكريم بوصفه وسيلة وغاية مما بالنسبة للصوفي في عبادته ويعادته المستمرة في طريقه إلى الله . فالصوفى يسترشد ، بالرسول الكريم ﷺ حين تعرض له لحوائ السمع والوجد والغنى والبكاء والاشتياخ وهو يسمع القرآن الكريم ، فيحلت له حالات الوجد حتى يقترب الله .

وبالنسبة للقضية الثانية ، فالمولفة تقدم إجابة الامام الغزالي على التساؤل القائل ، لماذا يكون تأثير السامعين أقوى بسماع القصائد ، وما هي الأسباب التي من أجلها يعتبر الغناء أشد تهييجاً للوجد من القرآن الكريم . ويشرح الغزالي أسباب وراه ذلك ، فالمولفة تتخذ من الغزالي وسيلة للدفاع عن السماع والغناء ضد من ينكروه ، وإذا تأملنا في هذه الأسباب التي يقسمها الغزالي ، نجد أنها تركز على التحليل النفس لسيكولوجية التلقي ، فمثلا يرى أن القرآن وآياته متنوع ومتعدد الأفراس ، وليست جميعها تناسب حال السامع بحيث تثير وجدّه ، فمثلا هناك بعض الآيات تتحدث عن الموارث والموازين ، أو الطلاق والحدود . وهذه الآيات الكريمة مع عظمتها ، قد لا تناسب حال السمع ، فمنهم القائل بالاندام ، ومنهم المشتاق الحزين ، فلا يترك ما في القلب إلا ساء بنسبه . وهكذا يعتمد الغزالي في رده على تحليل نفسية السامع أو التلقي ، وتأثير الموسيقى والأيقاع للتأثير مع الغناء وإنشاء في آثاره الوجد الصوري . وهذا ما يجعل البعض يلجأ إليه . والحقيقة إن إثارة المشكلة بهذا التبع ليس في صالح الغناء أو القرآن ، لأنها مجالان متمايزان تماماً ، وكلاهما يحتاجهما السامع ، أو للصوف المسلم . وبالتالي فالمولفة في إثارة الوجد ليست ذات موضوع ، لأن الغناء أو القرآن ، لا يمكن أن يكونا مجالاً جسر موسيقي وتأثير أيضاً ، لكن يعتمد هذا على فتح قلوب السامع وحضور الوجدان بينا الأنشاد أو الفن فجال آخر ، ولا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر . وكان يمكن للمولفة أن تقوم بإبراز التكامل بين القرآن الذي يحذ نفسه الصوفي ، ويظهر فيه بذور الطريق الصوفي ، أي طريق الحقيقة ، والتخلاق بصفات الله ويكتمل هذا بعد آخر يذب النفس ويرققها ،

وهو الإنشاد والغناء الموسيقي الذي يثير الوجد .

والحقيقة ينبغي لنا أن نساءل لماذا لجأت المولفة إلى السير وراء الغزالي ، دون محاولة أن تقدم إضافة معاصرة لحياة المسلم المعاصر في موقفه من الغناء وعلاقته بالوجد في حياته المعاصرة . ولكن يمكن التماس العذر للمولفة فهي تبدأ الكتابة حول هذا الموضوع ، ولذلك يجب لها جهد الريادة . وأنها أنصحت للجمال لعرض آراء الغزالي حول هذا الموضوع الذي لم يتم تناوله من قبل .

أما الفصل الثالث من الكتاب فهو يتعرض لقضية أساسية من قضايا الفقه ، وهو رأي من حرمو السماع وأدلتهم ، ومحاولة الغزالي للرد عليهم ، والحقيقة إن الفصل مكتوب بروح الفقيه ، وليس بروح الفيلسوف أو الفكر ، فمن المعروف أن موقف الفقيه من الغناء كان موقفاً من أهل الغناء وحياتهم الاجتماعية ، وما يرتبط بحياتهم من ظروف أخلاقية ، وهذا كان مرتبطاً بمرحلة تاريخية معينة ، ولذلك لم تتوقف المولفة عند الموقف الجندري للإسلام من الفن بشكل عام ، أي فلسفة الفن في الإسلام ، لكي يندرج تحتها موقفه من الغناء ، واعتمدت على ابن القيم الجوزية ، وهو الذي نظر للفهم نظرة جزئية . مرتبطة بظروف عصره ، فلا يمكن مثلاً أن أخذ ابن تيمية الذي قام بدور رائع للفقيه المسلم في الدفاع عن العقيدة الإسلامية ضد هجمة الصليبيين ، لكي يقدم بنفس السدور الآن في الحضارة المعاصرة ، لأن الصراع الآن يتخذ صورا وأشكالاً مختلفة بين الأنا الإسلامية ، والأصغر الغربي ، ولم يعد الغرب يرفع شعار الدين مثلاً كانت أوروبا تفعل في الحروب الصليبية ، ولذلك نحن بحاجة إلى ابن تيمية معاصر يفهم . طبيعة الصراع ، ويدافع عن الهوية الإسلامية التي

المؤثر الوراثي وراء هذا القصاص فإن أغلبها تؤكد على أن السبب الرئيسي فيما نعلمه من قصص الان سرجمه للبيئة .

وهي بيئة تتعدد فيها المخاطر التي لم تكن نعلمها من قبل .

(٢)

فمازلنا نعلم من مخاطر السبعينات بما فيها من اكسارات حادة متوالية في البق السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ولنا في حاجة لشير الى آفات المتقنين (توازي المثلث الان خلف اقفلة كثيرة : الشهاون الشهاون ، الانتهازية ... الخ) ، ولما من المهم أن تشير الى الجماهير الغفيرة في المدن والنحوج والكفور المصرية البعيدة .

فمن المؤكد أن هذه الجماهير عانت ومازالنا نعلم من أمراض سلوكية مدنية ، لعل من أهمها هذه الحالة - القصاص - ، وهي حالة تأكدت منذ السبعينات فتحت مع الوقت - في حالة مُزمنة إتسكت - ليس في الوجدان الفردي فقط - ولما أيضا ، في الوجدان الجمعي .

ومن المؤكد أن تأثير هذه التأثيرات من تنحصر على السلوك الناتج عن حق التغير وضروته ، وإنما تمتد تأثيرها الى الجينات الوراثية في الانسان ، بحيث أننا نستطيع أن نرى امتداد هذا السلوك لا اليوم فقط ، ولما يستمر الى أجيال قادمة .

(٣)

وقد يكون من المفيد أن نتوقف - ههنا - عند تحديد إطار مجازي لهذه الفترة ، وهي فترة بدأت - تقريبا - منذ هزيمة ١٩٦٧ (امتدت جلودها الجينية قبل ذلك جلودها حين تب جلال عبد الناصر في عام ١٩٦٥ الى طبقة جديدة ، نرشك ان تنظف على الاجتيازات القومية في هذه الفترة ...) ومنذ هذه المرحلة ، شهدت البلاد تكريساً متوالياً لهذه الحالة التي تمت رويداً رويداً حتى أصبحت في الوجدان المصري .

القصاص .. كحالة اجتماعية

في المجموعة القصصية (صراع)

د . مصطفى عبد الغنى

لم يعد القصاص فردياً .

ولا يمكن أن نرى (صراع) صلاح عبد السيد (١) - عنوان أحدث مجموعة قصصية له - دون أن نعلمه من البيئة التي بدأ منها ، والواقع الذي انتهى اليه .

ولا يمكن أن نتحدث عن القصاص - أحد تشاليج هذا الصراع - فترى أن شخصيات هذه المجموعة تمثل من حالة يصنعها عليه النص إليها عدد من الحوارات والانفعالات المجرزة والمتضاربة أو هذا التفكير للشئت أو - حتى - كما يذكر الأدب الأمريكي على أنه حالة من (انتشار) العقل تتعكس في السلوك البشري الفردي .

إن القصاص الآن يجاوز الذاتية والفردية إلى المجتمع كله .

وإذا كانت الدراسات المعاصرة (على سبيل المثال ، انظر ، دراسة : لنال . دافيدوف) تشير إلى أن حوالي ٥٠ ٪ من نزلاء المستشفيات العقلية في الولايات المتحدة الأمريكية يمثلون من هذا المرض ، فإن الأمر يتغير عندنا هنا في العالم العربي .

إننا إذاً نتقنا من عالم ، أول ، متقدم ، إلى عالم ، ثالث ، متخلف ، شأن نسبة الإنقسام تعدى حالة الفرد والمستشفيات إلى

تفسيح ملاحمها وراء الغزو السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري ، ولابد أن تتسلح بهذه الأسلحة جميعاً لكي ندافع عن العقيدة التي هي جزء أساسي من مكونات الهوية الحضارية . أما أن نقل ما قاله ابن القيم بخصوص الغناء دون الإشارة إلى طبيعة التغيرات ، أو البحث عن جذور موقفه . فهذا يعني التوقف عنه . لكن يجب للمؤلفة أنها تداركت كل هذا حين ذكرت في الفصل الرابع والخامس رأي من أهلوا السماح وأدلتهم على حله ، ثم عرضت لראى الغزالي بالتفصيل في السماح ، وبيئت ربه على الشافعي ، وعلى جميع الفقهاء بخصم السماح وأدلتهم على إحاطة . وقد بينت المؤلفة أن الغناء والموسيقى ضروري لتتمة الإنسان وتطهيره وتعميق وجدانه البشري ، وأفسحت الكتاب لعرض وجهات النظر المتعارضة حول تحريم الفن ، وهي بذلك تفع لبيئة أساسية لتجاوز هذه القضية في الكتابات المستقبلية حول الغناء بشكل خاص والفن بشكل عام . حتى يبدو لنا الصورة الصحيحة للإسلام في أنه دين مع الحياة الإنسانية ويهدف إلى رفها الأخلاقي والنفس والوجداني وليس يهدمها بأي حال من الأحوال .

ولابد أن تشير إلى المجهود المضى الذي بذلته المؤلفة في كتابة هذا البحث ، فرغم كل ما يمكن أن يثار من قضايا أو مناقشات حول طريقة معالجتها للقضايا والموضوعات ، إلا أن بها الجهد هو الذي يبر دأباً هذه الابتكالات في البحث ، والمؤلفة بدراسات هذه تدفع الباحثين لدراسات موضوعات جديدة في فلسفة الفن في الاسلام ، والباحث استلكت عهده ، ودوب في العلم ، تخصصت في التصوف الاسلامي بشكل خاص ، ولما كتابها التي جعلها تحت مكانة بارزة في الدراسات البصولية المعاصرة .

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠

ولنتذكر - بعيداً عن الأسباب - إنه منذ السبعينات شهدت البلاد حدثين مهمين أثرا بالسلب في الألمان : كاتب فيفيد والانفتاح السعيد ، ونتج عنها آثاراً سلبية كثيرة من بينها سوء توزيع الدخل وزيادة التضخم واستغلال البطالة وهجرة الشباب وتريف المدينة ونموذج القرية المصرية في قاع الفقر .

ولنتذكر - قريباً من الاحصاءات - إنه منذ السبعينات عاش عدد كبير من أبناء الريف - بوجه خاص - تحت حد الفقر - فان نسبة من كان يعيش تحت حد الفقر في الريف عام ١٩٦٤/ ١٩٦٥ كان يصل إلى ٢٦ ٪ من المشتغلين بالزراعة ، وارتفعت هذه النسبة في منتصف السبعينات - ١٩٧٥ - تصل إلى ٤٤ ٪ .

وأطرح خط الفقر حتى وصل عام ١٩٧٩ إلى نسبة عالية جداً تقدر ضمن مؤشرات رسمية موزونة بها بما لا يقل عن ٧٥ ٪ (يمكن المود إلى أبحاث لنود : مصر بعد عشر سنوات من رحيل عبد الناصر التي عقدت ببيروت عام ١٩٨٠ لتجد فيها تفاصيل كثيرة) .

معنى هذا ، أن عدداً كبيراً من الفلاحين خسائروا من السلم الاجتماعي في فترة السبعينات ومازالتهم يمانون ، ونحن نذكر الريف بخاصة ، لأن عدداً كبيراً من أبنائه ماتوا في هذه الفترة ، كما أن عدداً كبيراً من أبنائه في المدينة أما موجودهم المستمر بعد الهجرة من الريف إلى المدينة أو بقيتهم حيث مازال انسان القرية في عيها بهذه القيم (المشرقية) في المدينة ، وفي جميع الحالات ، فان حالة (الفصام) تمثلت في هذه الأعداد التي غر في فترة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، أو تغيرات (المكان) بما يجعله من غير موله دلالة كبيرة .

وهذه التناقض تزخر بها شخصيات هذه المجموعة الأخيرة .

فلنتسرب ، أكثر ، من هذه الشخصيات ومن الحالات التي عانت (الانقسام) على مستوى فردى في الظاهر ، بينما لم تغادر المسكون الجماعي في الباطن .

إن انقسام القرى تحول - مع حق التغيرات إلى انقسام .. كحالة اجتماعية لا يستطيع الفرار منها إلا مؤرخ هذه الفترة ولا المبدع بادوانه القطة .

رغم أننا نستطيع أن ننظر هذه ظواهر سلوكية مرضية في مجموعة (صراع) .. لأن ظاهرة الانقسام تأكل هذه الظواهر قاطبة .

إننا أمام حالات مرضية كثيرة تتماثل الأعراض فيها وأعراض هذه (الحالة) السلوكية ، قد نأخذ في البداية شكلاً فردياً ، كالانطواء على الذات وحب العزلة وغربة الأطوار إلى غير ذلك ، غير أنها في التحليل الأخير تأخذ شكل (الحالة) الجمعية في هذا المجتمع .

وفي التحليل الأخير تتخذ صوراً واضحة شتى .. فهي تشتمل في التسوق إلى التلاشي من هذا المجتمع كما هو الحال في قصة (الخروج) .

وفي التسوق إلى الانفلاق على الذات في قصة مثل (المستنقع) . وفي ذلك الاحساس السلي بقرن بلون من ألقان العظمة كما هو الحال في قصة مثل قصة (الزعيم) .

وتتعدد القصص ، وتتعدد حول معنى جدلية الفرد والمجتمع ، إذ تخلص الظاهرة من كونها صورتاً منفرداً في هذا الكون إلى أصوات تنمجة في (كوروس) الواقع .

من الصور ، وقد اسماها البرت حوران في كتابه المعروف (الفكر العربي في عصر النهضة) (بدوائر الانقسام) . ومما لا يتسفر في شكل (نشائية) على كثير من مداركنا المعاصرة .

وسوف نرصد هذه الظاهرة الآن خلال عدة قصص ، ولتكن أربع قصص فقط ، ولن نخرج تراتبية العرض عن تراتبية السياق داخل المجموعة المطبوعة على النحو التالي : (قصص - التناهي - أصمى يا حق -

أيها الناس - المستنقع) . ولنتسرب أكثر من (صراع) صلاح عبد السيد وظواهره الفصامية ..

الكون قد نحن في قصة (تنادي) اسم الفروي الذي يتنظر على الطريق ، لتحمله عربة إلى أبنية المدينة (ومنه) أحلة أهل القرية لا يتألم هناك) ، وفي الطريق ، يبدأ هذا التناهي من الصراع النفسي بين رغبته النيلية في أن يجعل كل أمتعة القرية التي من يسكنون المدينة ، وبين رغبته في أن يترك كل شيء ويذهب .

ومنتأ هذا الصراع يعود إلى أن هؤلاء الذين يعيشون في القرية لا يحملون قيساً نيلية ، وإشاً ، يعملون ، رغبة سيرة في التعامل اليومي ، منهم مثل ابنه هذا الذي الذي ترك القرية للمدينة لتعلم وتزوج وقطع كل وشائج القرابة والود مع أهله ، ويمر في ذهنه شريط أم الولد وزوجته (كيف يتزوج ولا يهدمك .. الست أباه .. سكن المدينة ونسك .. لم يذكر أباه ولا تفضيحائه .. هل يجعل منك .. ومن . ومن أقاربه الفقراء .. أنه لا يستحق .. لقد تزوج امرأة من البنين .. ابنة نسب وحسب .. ونحش أن يروا اصهاره ، أباه القسيس وأمه الحافية) .

ويتصاعد الصراع بين قوتين : الرغبة والرفض ، كيف يحصل أمتعة أهل القرية ؟ ويتصاعد راحة تنه رمز الوجه المظلم هؤلاء الناس ، كيف يذهب إلى هذا المكان العاقي ؟ ويتصاعد من رجل الغضب الداخلي . ما الذي جعله يترك التمتع ليتنظر على الطريق ؟ وتزيده الرغبة التنت وتفرغ من حوله .

ويسلمه هذا كله خالصة من الانقسام الحاد ، ويتواصل الصراع في هذه الحالة في شكل صراع - صاعد (Jumping Conflict) أي صراع منع مؤثر ومتدرج وقملع معاً .

ولا يكاد يصل الصراع إلى نقطة الحسم حتى يحس ارتباطاً جباراً ، لقد اتخذ قراره ولا بد من العودة من حيث أتى :

« سيمود لنجوع .. ويربيع رأسه .. وغير أهل التجمع .. من منكم يريد حاجياته فليذهب إلى الطريق ويأخذها .. ومنى وحده » (١) .

ورغم أنه كان يحس هذه الرغبة التنت ، فإنها لم تكن راحة فريدة ، وإنما كانت قصص في كل مكان ، تمكس موقفاً عاماً ، ليس موقف هذا الرجل ، وإنما موقف المجتمع كله حيث كانت الرغبة تنتش من كل مكان ، وتامل لفظة (ينتش) لتري كيف يمكن تحمل كلمة واحدة دلالات مكثفة . ثم تأمل معنى العبارة التالية ، فيد أن تتسلل الرغبة إلى كل مكان يكون المجتمع كله في حالة من الفساد لا يمكن أنكارها ، وهو ما عبر عنه الفاصي في قال :

« والكون كله قد فسد » . وصل هذا النحو ، يسمى الرجل للانحساب وحده من هذا الكون ، ورغم أن الرغبة تنظره يسمى إلى الخارج من هذا الطريق ، وهذا الطريق ، وهذا الموقف ، ولم يكن لوقفة مفردة في موقف الانطوار . بل كان نتيجة غيرة طويلة عاشته في أصفاء هذا المجتمع الذي فسد . معنى ذلك أن هذا الموقف ليس موقفاً فريداً ، ولكن موقفاً متفرداً في

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

هذا المجتمع الذي يشير فيه كل موقف إلى درجة عالية من درجات الفساد التي أصبحت تمتد كسل شئ، وهي (حالة) لا تؤكد انقسامه هو وحده، وولما تحمل في الوجه الآخر، (حالة) فساد المجتمع كله.

يؤكد هذا كله أن هذه (الحالة) عند الفلاح، الفصح، كانت تتركب أجزاها هذا التدهار، فلهم هنا أن هذا التدهار كان داخلها.. لا خارجها كما يبدو من تصاعده، والمسا كان درجة من درجات الانكماش الشرطي، أي، درجة من درجات الفعل الخارجي أو حل الخارجي.

وهو ما يشير في نهاية المطاف إلى رد الفعل أعقبه هذا الموقف الذي يمكن (المجتمع، وفي الوقت نفسه يمكن رد فعل على المجتمع وليس على تأكيد له. وهو ما يؤكد أن حالة الانقسام إنما حالة اجتماعية حادة.

اصحى يا عمى
وإذا كان الصراع هنا يباين شكل إيجابياً، وهو شكل خرج به صاحبه من الموقف الرومانسي (الأسوي) -الترجسي- إلى أفق الكون القاسد، فإن الصراع في القصة التالية -اصحى يا عمى- لا يستطيع أن يتخذ مثل هذا الموقف الحاد خارجياً ومن هنا اتخذ داخلها.

وهنا يتحدد لون آخر من ألوان الفصام. إن العمى يحد من المدرسة، ويذهب إلى العمى، ويبدأ، هناك للمرة الأولى في حياته بالصمت المريب. إن زوج العمى والأولاد والنساء يتفكرون جيماً موت العمى ليتفكروا على كل شئ ممدودة وساكنة/التاميسرمن بالانتشار في البيت.. يأخذون كل شئ.

وتتحول الدهشة إلى لرحز مفاجئ: ((اصحى ياعمى.. انهم يسرقونك وانت نائمة يا صمى))^{١٢}، ويكون حاصل جمع الدهشة والباحثة هذه الحالة الجديدة التي تسمى في علم النفس

بالفصام (الباراتوي))^{١٣} إذ يتحول هذا الاحساس للطفل إلى خوف لمعجز فاضطهاد ((.. الماين سرقوا البيت وانت نائمة يا عمى))، وهو ما يمكنه التوالى ((.. هي سمة تكرر كثيراً في قصص صلاح عبد السيد- حين يردد كالخاوي :

((وانت نائمة يا عمى، وانت نائمة يا عمى))
وإذا، يكون المخرج من هذا المازق الذي لا يتوسعه واقع الطفل أو- حتى خياله - بأن تتباه حالة من الماوية البصرية، والتدريج، يتوالى تصوره المموسس إلى تواليد متناقض للصورة

إن موقف الطفل هنا يتحول - أمام العمى الميتة/التي تستيقظ - إلى موقف جديد، وهو سر من هذا الانقسام ويستجيب له. فذلك الاستيقاظ يكون هو لحظة الأخيرة قبل الجنون، وهي عطة (الحالة) التي أضروا إليها في رد الفعل الذي يتقله النقص في آخر لوحة في القصة، يأتي صوت المتكلم

((- ووجدت عمى تقنع فيها.. فيها المومة.. تتزاح طيات الودم - وترى قليلاً))
((- أن أحبك يا عمى..))
ووجدت يدها تتحسس شمري))^{١٤}

وبسرعة، نكتشف، أن المخرج لا يكون مغلوطاً البصرية فقط، وإنما بالمفسيه أيضاً، فالعمى لينة تستيقظ من جديد وتقل ما يريده الطفل: أن تلمس شعره وتربت عليه.

وكما نرى، فإن ذلك الصراع الذي يحدث، فساداً، يخلق، حالة مرضية، لا يأخذ شكلاً فردياً - كما نعتقد - وإنما شكلاً جماعياً، فالكون كله - كما اعتقد

الرجل في القصة السابقة - قد قد، ومن ثم، فإن الخروج عليه لا بد وأن يتم بصورة فعلية، ولأن الفعل هنا يكون غير وارد (الميت يا صمى) ، فإن رد الفعل يبقى الشيء الوحيد الباقي أمام العمى

حتى ولو كان رد فعل يوتوني أو- حتى - يتم عن انقسام حاد يحدث في هذا المجتمع، الذي لا يتنظر قضاء الله، بل يريد اهتبال أية فرصة للتكالب على هذه الأشياء المادية الصغيرة..

هذا (الغريب)

يؤكد أن هذا الخروج، وإن جاء على شكل رد فعل تجاه في هذا الفصام واتخذ له فضاء خارجياً، فانه في القصة التالية (أيما الناس.. يأتي على شكل رد فعل انفاصا كذلك، لكنه يرد، إلى الداخل.

إن أبو السعد الغريب (لا حظ التناقض بين الإسمين ثم التناقض بين الإسم الآخر - الغريب - والواقع الذي يتعامل معه) .. يتبنى إلى قسبة يسيطر فيها العملة، ولأن أبو السعد جهول المروية وضعيف (كمود البوص) لا يستطيع مجابهة هذا العملة وأخاذه من شيخ الغفر والصراف وريس الاتحاد الاشتراكي والحاج شربيني ثم الشيخ الشاوي خطيب الجامع.

ولأن أبو السعد هنا (شريب) لا يملك المقاومة أو الصمود، فإن حكام القرية يستطيعون أن يستولوا على كثير مما يملك، ويكون في مقدمتهم الشيخ الششاوي - خطيب المسجد - الذي يستولى (على كل ما يملك الرجل - أبو السعد - من زهر الدنيا - العشرة قراريط والبسيت والبشرة والحمازة -) .

ويستخدم القاص أسلوب الترجيع - الفلاش باك - لنذكر معه تفصيلات ضياع تملكات أبو السعد من حتى اللحظة التي يتخضع فيها لمشيئة الشيخ الششاوي الذي يستغله ويمنع في استغلاله فيسلم له - مسطراً - ((أصعبه - القطيع .. يتغله ويضغط على المكان الذي يريته))^{١٥}.

ويكون على أبو السعد أن يتذكر هذا كله ويجلساً في صحن الجامع وهو يتنهد لفصاده على نمش الشيخ الششاوي ودم يتذكر هذا كله وهو

يتنهد لسمع الخطيب الجديد عبد الملك أفسدى ابن الشيخ الششاوي.. ثم يتذكر هذا كله وهو يجعل للأفصاء من أثر الواقع التفتيل الذي يضيغ عليه ما يملك ويغير على سامع ما كان يسمع دائماً من هذا الخبيث المزيف عن الظلم وأهالكاس.. أحلروا زمانكم هذا فانه خير فوكرت بلاء.. وانتشر شره وزايد أذاه... و...))^{١٦} . والسفورة الأخيرة من هذه القصة تنقل لنا.. صورة تافدة حالة (الانقسام) كما تصورها لنا دراسات علم النفس، وهي فكرة تؤثر أن نقلها لنا فيها من دلالات لا يمكن المرور عليها بسرعة، يقول القاص:

((تفعل أبو السعد حينه المربطين اللائحين بين عبد الملك أفسدى.. وبين الناس.. ثم عاد واستقر بهما للحظات على النمش الرباضي أمامه.. وهز رأسه.. وسمع حينه.. وعلم نفسه في كم جليليه.. ثم ألقى برأسه تحت قدميه.. واعتاد.. واستحكم فوقها))^{١٧}

وهذا الصراع الذي يدور داخل شكل الصراع الداخلي المكتوم، وهو صراع يعرف باسم (الفصام الحركي)^{١٨}، الذي يتكرر في كل مرة يقع فيها صاحبه فريسة له، ومصاحب هذه الحالة يبدو في التحليل السلوكي قادراً للمؤي، سلبياً في مواجهة الضغط الواقع تحتها، فالحدا للاتصال للمرضى مع الغير أو- حتى - مع الذات بقدر كاف.

والتحليل العلمي يتنقل لنا صورة هذه الحالة من الفصام من يقول «داليوف» وأن من أهم ظواهر هذا الاضطراب المرضي أن هؤلاء المرضى يتصرفون حركياً (كالتماثيل حين تأخذ اطرافهم أوضاع ثابتة لمدة دقائق وأحياناً لمدة ساعات وهي صفة تصرف بالمرئنة الشمعية)^{١٩}، وهو ما يمكن أن حالة الغريب وهو يقع في المسجد في وضع يشبه هذا الوضع الشمعي ما شاء له

المحطوب - إن صاحب هذا (الحالة) - ولنتقل ثانية هذا الوصف : ((يلقى برأسه تحت قدميه .. واعتلاها .. واستحكم فوقها)) فسيأقرب هذا الاستحكام فوق القدمين برأس ثابتة مع هذا الاستحكام فوق القدمين برأس ثابتة مع هذا الاستحكام الشمعي الذي يتحدث عنه داليلوف .

إنه استحكام صامت رغم درجات المعاناة العاتية في النفس البشرية وهو - في الوقت نفسه - استحكام صامت لا يريد به صاحبه أن يتحول من هذا الوضع الذي ترك فيه حتى تحول - مع العادة وتقدم الزمن - إلى إنسان شمعي أو « فئال » شمعي لا يريد أن يتحرك قط ثانية .

إنها دائرة مغلقة لا يريد صاحبها تجاوزها فكل رغم ضيق دوائها وأقواسها .

المستقع (= الفصام) وموقف أبو السعد يكرر بشكل أكثر حدة في موقف صاحب (الاستقع) ، فكلا الموقفين يتحرك عن قدر هائل من السلبية والجمود ، وهي (حالة) تحول صاحبها - كما أثبتنا - إلى فئال شمعي .

وإذا كان أبو السعد ولد سلبياً مستكيناً ، ولم يرد تغيير هذه (الحالة) قط فإن صاحب (الاستقع) - ولاشك لا ليعمل إسبا - يدغم نفسه إلى ذلك المصير رغم أنه لم يولد هكذا ، ولم يكن له دخل فيما حدث قط .

إن أبو السعد الغرب لم تسع له الفرصة للتغيير ، أما صاحب (الاستقع) فإنه لم يكن منذ البداية في مستقع الواقع ، ومع هذا ، فعين ترك له الخيار ، لم يلبث أن سقط فيه .

والفصمة تقول ، ببساطة ، أن هذا الرجل كان عيماً في حالة (وجودية) من الحزن المعض ، وأثناء تجوله في طرقات المدينة التقى بامرأة كان أظهر ما فيها أنها تحمل على الرقبة آثار غشوش ووبوها

فليلاً وشراً مجلداً ولتذكر هذا الوصف جيداً ، وتضيف القصة أن الرجل سار إلى جانب الفتاة وعاشا المحظور في لحظة ضياع مجنونه ، وحسب ، ويكتشف أنه في (المستقع) في حالة الفصام الذي وجد نفسه فيها بعد سقوطه إلى الأرض .

إن القاص يمس أنه سقط في هذا المستقع ، وظل يجهد للضروج منه ، وفي عاقلة هذا الخروج راح ينضو الثوب ، وهنا ، نلتقي بمعيد من النفاذ التي تسود سطرين من أسطر القصة ، لتأتي العبارة الأخيرة التي يلخص فيها صاحب حالة سقوطه في المستقع (= الفصام) ، وهي حالة يكتشفها في الصباح حين يقول :

((عندما فتحت عيني رأيت جسدي إلى جوارتي عمدا .. لزجا لو رأته .. وعندما نشتت ريشه .. وجدت غشوشا على رقبتي .. وحرى مجلداً بطريقة غير مألوفة)) .

ولا يخفى علينا هنا ما في هذا الوصف من دلالة حين يتكرر في المصحوف الرقبة والشعر المجلدة .

إن القاص - داخل القصة - يخرج من هذا العالم الإنسان التيبث ليدخل إلى عالم (المستقع) بكل ما فيه من خطأ وعطية ، والسقوط هنا يجعل هذه الذات المهوشة كسا يصغى لنا علم اليقين بأنها عيا حالة (الشيزوفرينيا) ، وهي حالة تتمثل - كما رأينا - في التفكير غير المنظم والمجرب ، بالأفارة إلى قاع المستقع .

وهذه الحالة وإن بدت مغايرة للعالم السابقة ، فلها تتفق معها في (حالة) الفصام التي يعاني منها كل منها ، ويمكن أن تشير إلى التشابه الذي يمكن أن نجده عند أبو السعد الغرب ، المتمثل في (التمثال الشمعي) لتتربب من ثانية من حالة رجل المستقع ، ثرى ، إنه يكاد يجا في هذه الحالة لولا أنه يضيف إليها كذلك قدرا كبيرا من الانقسام أو التناقض بين الداخل والخارج .

وسلاحظ أن حالة رجل (المستقع) هنا عيماً في صراع متوالب ، تأتي في موقف ذاتي الظاهر ، غير أنها تعكس - كسابقها - في الباطن موقفاً جدياً ، فكل الشخصيات بعد ذلك تسقط في هذا الفصام الذي مصدرة المجتمع وما فيه من اضطرابات ويسقط في امتدادها - التدرج أو البطيء - الكثير في العالم الثالث اليوم .

والآن ، بقى أن نشير إلى ملاحظة لا يجب إغفالها هنا ، هي أن حالة (الفصام) وإن بدت ، تأخذ شكلاً اجتماعياً ، لدى الفلاح (البناني/أبي الناس) أو إنسان المدينة (أصحب/عقبي/المستقع) ، فلها تشير إلى نقطتين مهمتين ، يمكن أن نفرقها على النحو التالي :

الفصل الإرادي
مع أن القهر كان أكبر من الإرادة البشرية في قصص (أبي الناس) ، (المستقع) ، فإن لممة طريفاً أخرى كان يمكن أن يبنى (صراع) والإيمان ضد القوى المضادة لها ، فمهما تكن من طبيعة المواقف ، فإن طبيعة الصراع يمكن أن تجلب الإنسان هذا (الفصام) لو أنه فهم شروط الفعل الإرادي وانتهى إليه .

إن الفصل الإرادي يمكن أن يكون مجدياً ضد أية قوى أخرى حق لو كانت غير متكافئة مع هذا الفعل ، على الأقل ، فإن الإرادة يمكن أن تخرج بالصراع عن الدخائل إلى الخارج فتضي إلى الإقتراب من هدفها .

الفصل الاجتماعي
وهذا الفصل الإرادي هو ما يمكن أن يطلق عليه (الوعي الممكن) ، فمع أن هذا (الوعي الممكن) يمكن أن يكون نتاج درجة من درجات الوعي الاجتماعي - كما يردد لوسيان جولمان في عديد من أعماله - فإن هذا الوعي يخرج من الدائرة الفردية إلى أفق الفعل الجماعي .

وهنا ، يمكن أن يتحول الوعي الفردي إلى وعي جماعي كما رأينا في

قصص (الشداعي) ، (أصحب) ، (عقبي) ، ففي الحالة الأولى استطاع البطل أن يترك كل شيء في لحظة (عقبي) وحدها وفي الحالة الأخرى استطاع القصي أن يحصل على الحبل في الفصام (باراتوي) حين أحس بعينه تحطته (وجدنا تحطنتي) وإن بدا هذا الحبل خارج التجسيد البشري .

ومع ما يمكن أن نلاحظه في قصص (أبي الناس) و(المستقع) من أن درجة الوعي لم تكن على المستوى الجمعي ، فإن الاتجاه هنا يشير إلى أنه مع افتقاد الوعي العام يسقط - الإنسان في قاع (الفصام) الذي يتم عن حركة المجتمع لا حركة الفرد وحده .

هوامش :

- (١) صلاح عبد السيد ، صراع ، أمانة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨
- (٢) Schizophrenic disorders
- (٣) د. إبراهيم حسنة ، معجم المصطلحات الدوائية والسريرية ، دار المعارف ١٩٨٥/٢ ص ١٢٢
- (٤) صلاح عبد الصبور ، الجمجمة ص ٢٤ ، ٢٥
- (٥) السابق
- (٦) ص ٥١
- (٧) ص ٥١
- (٨) لتلال ، داليلوف ، مدخل على النص ، ترجمة د. سيد الطواب وفيسره ، ط ٢ / ١٩٨٣ ، دار ماتيروهل للنشر ، القاهرة ص ٦٨١
- (٩) المجموعة ص ٥٢
- (١٠) المجموعة ص ٧٣
- (١١) المجموعة ص ٥٦
- (١٢) المجموعة ص ٦١
- (١٣) المجموعة ص ٦٥
- (١٤) السابق
- (١٥) لتلال ، السابق ص ٦٨٢
- (١٦) السابق
- (١٧) المجموعة ص ٩٢

السؤال الحائر في قصص محمد جبريل

هل .. !!

تأليف : محمد جبريل

عرض : جمال بركات

هل نحن في عصر الإغتراب
عن كل ما حولنا .. هل نحن
في زمن أصبح من يرى الفساد
أو يشم رائحة شخصاً غريباً هل
مجتمعه .. وهل يستطيع الفرد
أن يسيش بمحزول عن
الأخرين .. وهذا المعلق الذي
فتلت كل المحاولات في الفصل
عليه !

هل ظنوه سيظل حامداً إلى
الأيدي .. وهل تعتبر جريمة من
يرتدي ملابس في مستمرة
للصراة .. وهذا الإستعمار
الذي دخل متسللاً إلى أن سيطر
على كل شيء .. هل يترك هكذا
دون مقاومة .. والإنسان الذي
يخضع لظلم قوياً صليحاً .. هل
يستطيع أن يتركهم ويمشي حياة
هادئة ! وإن تركهم هل
يتركونه ! والأموال في قلوبهم
إذا أراد شخص منك حريتهم ،
هل يتركونه ! هل .. !! ولى
عالم أفسسته المبادئ والضرور ..
هل سيطر الظلم والظلام على كل
شيء حتى أنه لم يترك هناك أمل إلا
في معجزة !

وهل يأتي هذا البطل
في الأسطورة بهذه المجيزة يسود
المدن ويضم البشر بالمخيرة !
وهل يأتي زمان يتألم فيه الفرد كل
ما يتخفى دون أن يبذل جهداً ،

ويضع الطفل يده في فم الحية فلا
تعضه ، ويمشي اللذيق مع الغنم
كأنه كليها .. هل .. !!

تساؤلات كثيرة تخرج بها هذه
المجموعة التي تثير العديد من
القضايا والتي يناقشها الكاتب
بأسلوب مشوق ويأونات فنية
متمكنة .. لكن السؤال الذي
يغضب أجيالاً ويضرب عنها في
معظم الأحيان هو : هل ! فهو
تارة يهجم حامداً بين طياته
الإستعمار ، وتارة يأتي وعلى
جناحه التسلل إلى الماء بالأمل ،
وتارة يأتي مشيحاً بالخضخ على
المقاومة وعدم الإستسلام .

وتتخلل التساؤلات من قضية
المرأة إلى قضية العربة والمودة
والحاصر من الأعداء ، والفساد
المستشري ، والعدل المنشود .
والرمز الواحد قد يتكرر في
أكثر من قصة ، ويقوم في كل
قصة ببنوع مختلف من دوره في
القصة الأخرى ، وإن كان غالباً
يقوم بدور التلميح (الصوت في
قصص المودة) ، والتسحيل
و القرار ، والرائحة في قصة
الرائحة ، والسمان في قصة
السمان .. إستثنائي في أيام
الأفتراس والحوان المعلق في
قصة الطوفان والفتنة في قصة
الاستغناء يسود إلى
المدنية (...) .

والأشخاص أغلبهم يتحكمهم
القلق وتسيطر عليهم الحيرة
والتساؤلات التي لا تنتهي والتي
تطرح قضايا عاتية ونعاس
وستظل ناعقاً منها !!

وقد يتناول القضية الواحدة
من زوايا مختلفة بل ومتعاقبة كما
في قصتي (المودة) و (الأستاذ)
يعود إلى اللذة) عندما يمرض
لسائلة المودة في المودة يقابلنا
بشخص أضاعته الغربة واستبد
به القلق وتمكنه الحيرة وأحاطت
به مئات الأسئلة ، فالكلمات
تصل إذنه حساً وعندما يحاول
فهمها أو تفسيرها يفشل في أن
يجد لها معنى ، ويسأل : هل هو
وحده الذي يسلم هذه
الاصوات ! ويخيه رفيقه في
الغربة : نعم . ويقول على باب
الطائر : أعلم أنك حزين ، ثم
يشد على يديه قتلاً :
- المغرب إذا استعد للمودة
النهائية لا بد أن يتداسع تلك
الكلمات التي حجزت عن
فهمها .

فهل المودة النهائية إلى الوطن
تسب الحزن ! ربما يرد على هذا
السؤال بسؤاله جندى
الجوازات :

- هل تتيح لي تأشيرة المغادرة
أن أعود إلى مسقط !

وفي إسترجاعه لما حدث حين
صارحه (مصطفى قاسم) لمراتي
الحتم يخطورة الأمر تسامد في
دهشة :

وهل فعلت ما يستحق !

فتخبره أن الكليل يستأثقه
إيداعه السجن بلا سبب ..
ويقول له :

- جريعتك أنك ارتديت ثياباً
في مستمرة للمرة !

فيتساءل : هل يحاسب المرء
على إستفائه !

وتتضح الصورة هل
بشاعته ، فهو لا يملك أمر نفسه
وإنما الأمر للكليل . فهو الذي
يحسده وهو صاحب
الأمر .. ويوضح أسامنا سؤال

كبير : هل أصبحنا في زمن يفرح
ويملك مصيرنا من عاتينا لتتفرع
من ظلمات الجهل !

والبطل عندما تتباه الحيرة
ويريد أن يسأل : هل لا بد أن
يتغير الناس في الغرب !

وعندما يلقى بنفسه بين يدي
الطبيب ، يسأله الطبيب : هل
زرت آخرين ! وعندما يعرف
المدلة التي قضاه في مسقط يقول
له : لقد أصبحت مثل مواطن
صنانياً ، فبره عليه :

- لولا هذه المشكلة التي
إتجمعت حيان !

والمشكلة تتمثل في هذه
الكلمات التي يسمعه كثيراً ،
ولا يعرف لها معنى ويفاجئه بها
ضابط الجوازات والتي لا تنهى
إلى لغة معينة ويطلق الشر من
عيني الضابط ، فليفت مستغنياً
بن حوله فهم لا بد قد سمعوا
الكلمات . لكن الصفوف ظلت
كما هي في تراسها ، ويفادر
الطابور ملهولاً يتساءل : هل
هو حلم أم كابوس !

وبزيد من شلاله مقابلته
لمجموعة من الضاح الإسرائيليين
الذين يدوا سعداً يتفاسكون ،
وقد علت في آحادهم الكلمات
ويحاول لمجال الموضوع .. لكن
هل يستطيع !

- كيف يستطيع والكلمات
نفسها تطارده على لسان مأمور
الجمر الذي شرع مطاوعة وبدأ
في تقلب الحجاب ويقول
أن يمشي عتيه ويصم أذنيه إلى
أن يتبه للمامور :

- مع السلامة .

والنساب الذي سحب له
العربة كانت شفته لولكان نفس
الكلمات ، والسائق الذي أله
داخل القاعة تسلمت الكلمات
عبر حليته .. وحق الجواب
الذي يطلب منه هل الحجاب
وسببه خوفاً من أن تخرج من
فمه الكلمات ، وبالفعل يلاحقه
بها ، وعندما ييم يلقى الجرس
يردد متسائلاً : هل تفاجئه أمه
أيضاً بغس الكلمات ! وكيف

نفسه ، لكنه يصبر على الإحباط ، ويغيره أنه وقع على رسالة تحت التعليل ، فيجعله على الطبيب الضريح . وفي اليوم الخامس عشر إسئلت الطبيب للمرافق المصري أن يظل بالقرب منه ويفتح المحضر ويبدأ رئيس النيابة إلى يصل للإعتراف الضام ، وهنا يسأله ليقضي الخراب . هل بدأ منذ إشتراكك في التنظيم . ويجيب المصري . اكذب ما تشاء وأوقع عليه . ويتدخل الطبيب قائلا : واضح أنه غلب كثيرا ليكتب ما كتب .

وفي اليوم الخامس عشر إلى المصري مثملاً على رجله وقد بدى الإرهاق عليه ، قدم له رئيس النيابة سيارة ، وأمر بكسب شاي وفتح المحضر وضاعف الإيذابات الموجهة إليه ، وسأله :

هل الرسالة يخطك والتوقيع لك . ! قال المصري : نعم ، فقال له أنكوت في البداية جرد إشتراكك في تنظيم سياسي ، رفع المصري رأسه إلى المكتسبتين خلف الباب الموارب ، ثم قال : كنت كاذباً ، فقال رئيس النيابة : قلبيد من البداية إذن . منذ إشتراكك في التنظيم !

وتهم القصة ونظير القضية قائمة بالسؤال مطروحا . هل يمكن في هذا الجو أن يشعر إنسان بالأسف ، وهل يمكن أن يجري تحقيق عادل . هل !

وفي قصة - تكويينات رماحية - تجيد هذا الشخص الذي يخدم الأشخاص ملموسين - الخواص لفي ومن سمع - فيحضر أسرارهم وخباياهم ولكنه عندما أراد أن يتفاد ويشرح يمتنعون ، وعندما يصبر يتركوه ، لكنه يشعر أنهم لن يدهونه يعيش في السلام ، لأن قاعدتهم أن يخلصهم القدر حتى يموت . لأن خرج من خدمتهم قبل الموت صلحهم بتموته . ونظير التساؤلات داخل القصة مينة موقفه بعد أن

خرج من خدمتهم ، فيسأله الإين : هل تنوي صلاة الفجر في المسجد ! فيجبه : وهل يتبع في الملاعين أن أصل إلى المسجد ! ويتيسر على البيت حالة من القلق بفقرها عوله . وي طرح سؤالا يمكن في أحصائه هو : كيف سيصلون إليه ، يريد أن يعرف ليحاط ، هل سيترطونه بالخارج عند ذهابه للصلاة أو لقضاء أمرا ، يجمع نفسه عن الخروج ويكتفي بالتقل بين خرفته والصلاة ، يراقب من النافذة كل من يتسكع بصوار البيت وخاصة صاحب الباطو الأصفر والذي يظن الخواصية ليغي نفسه ، هل سيأتون من الباب ! يزداد رجا ويرفض فتح الباب حتى لحصل الثور ويعطيه النقود من شراة الباب ، هل يتسلقون الموارب يلقن التوافد بإحكام ويتم عليها ، هل سيقلونه بالطريقة الحديثة بوضع شيء في حنية أحد ألباته ! يظن هذا فيقلب حنية إينه ثم يمس كالمعلم : لا بد أن أحاط لكن أبته لا يصدق كل هذا ويظن وهما ويتناقش معه إلى أن يتعب لتمام وعندما يصحو الإين يلعب إليه في خرفته فيجده مكورا على الأرض وحياته علقتان في سكوت جامد غريب .

الفرد .. والجماعة

ومن قضية العزلة تصعد نصي - المستحيل - و - القرار المستحيل تحاول أحداث القصة الإجابة على سؤال كبير هو : هل يستطيع الإنسان أن يعيش بمعزل عن الآخرين ! فتجد بطل القصة وقد تناسى ويحاول كل ما حوله وعاش في عزلة فأطلق النافذة ، لكن ما حوله لا يتركه في عزله فيفتح الصوت حياته ويفضها ويحاول و هو عرقه مصدرة : هل هو صرير عجلات حربة كارو في إنسانه العريق ! هل هو صوت آلة حفر في شاية قريبة ويزداد الصوت علواً ويتسلل الخوف إلى نفسه ويسأل نفسه لماذا أفلق

النافذة إذن ، ويبدأ في تمزيق الإخلاق فيقل كل الأثاث خلف الباب والنافذة ، لكن لا يتبع في أن يبعد نفسه حوله . . . علا الصوت وعلا . . . أربع السقف والجدران وأهتر السيرير من تحت . . . امتدت يده كأنه يتقى سقوط النافذة ، وأفل المجهول في الظلام بنظر ثابتة .

وفي قصة - القرار - تجيد هذا الشخص المتردد في كل أفعاله فهو حينما يصل إلى أذنيه تلك النقاش بين الزوجين المحاورين له يسأل نفسه هل أتدخل ! لكنه يسترد ويسجل عن قراره - إمتثالاً - كما يعتقد بعدم التدخل ولو بالتسرف في شؤون الآخرين لكن رغبة الإخلاق تنقلب عليه فيجد نفسه يوماً أمام شقته ويده على الجرس ، وفي علاقاته مع أسرته وخاصة أخته عواطف التي عرضت عليه الإقتال للإقامة معاهيد سفر زوجها للكوت فليها بالعرض يسأل نفسه : هل أتدخل إلى بيتها ! ويرد على نفسه بأن لا بد أن يكون في البيت رجل يصوته وآراءه وأفكاره ، ويتصل إلى بيتها ويصبح الخرف على كل كبيرة وصغيرة ، الأمر السامي في البيت ، لكن هل يستمر هذا الوضع !

تجيب الأحدث ب - لا - عندما يطوح حادة إين أعنه بإصبعه في غضب قائلاً : لقد كبرت وأرفض أن يتدخل في حياتي أحد ليحرم بالزمن وتقول له عواطف : معلوش ياهاصم فقد عاد إليهم ويترك البيت ويتصل إلى شقة خاصة ويقرر أن يجيد نفسه بأسوار العزلة لا يزود ولا يزور . ولكن هل هذا ممكن ! تجيب الأحداث ب - لا - فرغم إقامته لهل الأسوار إلا أن الآخرين كانوا دائماً يحاولون إختراقها دون تمعد . . . لكنها طبيعة الحياة . وفي العزلة يصيب الإنسان بالسكتات ويمكن أحاسيس وهيمنة وقرب الهلية ويسأل هذا - المصنوت الأمر - ولا يستطيع الطبيب

إلا أن يكتب الأتراس المهدنة لكن الصوت يصبح حقيقة واقعة لا يمكن مقاومتها وتغلظ عليه الأمر ولا يستطيع أن يميز بين الماضي والحاضر

وتسأل : هل هو الجنون ! هل هي النهاية ! ومن جديد بدأ الإخلاق بفرض نفسه عليه . وتبدأ العزلة في الإنتشار عندما تسأل له زوجة السيواب بفاسطة - هذه الفلاحة الصغيرة - تنظف البيت ، يراها شاطرة ومؤيدة وترضى إرادته القديمة بإحترام صته ، ويبدأ المصطف عليها وشياً فقيتها تتوق الصلاة بينه وبين العلم شاكر باع الحركة ويزداد إنتمائه بالجيران مشاركا بالزاد وساعدا بما يستطيع فبدع قيمة إصال الثور للطبيب في غيابهم ويساعد أطفال الجيران في المذاكرة ويؤذن لصلاة الفجر وعند ذلك يلبس عته - الصوت الأمر - ويرفض السمع له لكنه لا يسمع ويقت النافذة ليأكد : هل هي ثعب الصوت هذا ! هل ثعب ! وتؤكد الأيام ذهاب الصوت بلا عودة وساعتها يقرر . . . يقرر أن يهاج .

وفي عصر أصبح الفساد له أمراً مألوفاً إلى الدرجة التي لم يعد يلتفت إنتباه أحد إذا شم رائحته شخص ما يصبح شاذاً ! وهل يصبح مريضاً !

هذا ساستنقلشه قصة - الرالحة - في تعرضها لقضية الفساد في هذه الشخصية التي تأل أن يكون ترساً لأدأرون إحساس أو تفكير فيها صوغا . . . بطل القصة لا يعرف بالضبط حق بذات الرالحة تلاحه . . . هل كانت البداية حين إضطر إلى التسوق حتى يمر السوق الرسمي !

رهما ! تكن كذلك وإن بدت في هذه الرلة واضحة أكثر من المرات السابقة . . . وعند ما سأل الجار . . . هل يصرف مصدر الرالحة بتكرس الجار وجسود الرالحة ، وعندما يتدخل مع

الأوراق التقليدية والحجرات
الغلقة ودورات المياه .. هل
تصبح مجتمعة هي مصدر
الرائحة ؟

ويسأل زوجته هل تشمين
الرائحة فتجيبه بأنها ليست
جديدة لأن بائع الأطعمة تحت
البيت قبل أن يسكنها ، ويسأها
عن رائحة أخرى فتؤكد أنها توش
المطر على الأرضية النظيفة
ويسأها عن إسرائها في التدخين
فتضيره أنها لا تدخن أصلاً .

ليدخل الشك نفسه وسرعان
ما يتأكد من تلك النظرة التي
انتمت في غير أوانها ، وقبل أن
يناقش الأمر بتجاهه الرائحة وعن
بعد يحاول المراقبة فصر السيارة
المرسدس لتنتز الرذاذ هل ثابه
وتصل إليه الرائحة ، والطبيب
ليس لديه سوى المسكنات التي
تستمر فترة ثم لا تلبث الرائحة
أن تعود !

وعندما تعود هذه المرة لا يعود
مشكلة وإنما مشكلة تؤذي ألقه
وعينه وتحرك السعال في حلقه .
ويلفتون إليه مشغلين من المدرج
الذي يشاققون فيه المراحل
التضائية للتاريخ الحديث ويغادر
القاعة . وقبل أن يجاوز الباب
يتنأى إليه الرجال : هل كان أحد
غراي درويشاً أم يتلوا ويوضح
لنا أخطر أنواع الفساد وهو إفساد
التاريخ !!

وهن فعية الاستثمار تأس
قصة - حدثت إستثنائي في أيام
الأفوشي - فالساعة استمرت
فوق البصاري - الخيال من
العلم - ألقت نظرة على الياسين
والخداق ، ثم هادت إلى أوروبا
بالمود ثنائية ومعهما ملايين
الأسراب من بين جنسها تغشى
الشوارع والأزقة . ومنشدقة
وتنظيم الأسراب عجز أصحاب
الكان عن المقاومة ولكنهم ضلوا

إمها حالة مؤقتة - فالسنان
لا يصرف الشوق ، ثم يأتي
السؤال الخطير : هل يد السنان
نفسه لا نفسه إقامة طويلة ؟
ويجب الأحداث بمعد ذلك
ببعض أفضح أنه لم يضيق
أحد ولم يتدخل في حياة أحد في

أول الأمر . وبدأت مجموعاته
التي أُنشئت للإستثمار لتجبر
نفسها ، وتفرز من بين أشرابها
كل ما تحتاجه من جنود وعلماء
وموظفين . وأُنشئت مدارس
لصغار ، لكن هل انتهى الموقف
عند هذا الحد ؟

صحيح أن الناس إستغلوا
من أسراب السنان وتعلموا
النظام ، لكن الناس لم يتصوروا
التصرف بمثل ما اعتادوا وفقدوا
حريتهم في التصرف بقوة والتي
كانت سمة أبائهم السليقة ، فهل
يستطيعون تحمل هذا إلى
الأبد ؟ .. بقا هم الأمر خيلة في
الصوية ، نهاسوا وعقدوا
الجلسات السرية وتبين
هم - بعد نقاش طويل - أن
السكوت على المقاومة طريق
إليالجنون .

وفي قصة - الطوفان - نرى
هذا المصالحق السلي يتنصر
المحظلات بعد صلاة الفجر ،
ويسعى من مكانه في أحضان
البحر إلى الشاطئ بعد السائين في
استراحه ، يتلو مظهره من الحياة
لولا هنيهة اللتين تتحركان تحت
أهداب مسترخين ، وتبدأ حوله
النسائلات . هل هو موت ؟
ويجب للمختصين بأن العين
لكائن بشرى ، وفي معالجتهم
لأمر يقتضون إعطائه خيراً
وإعادته إلى البحر ، ويفشل
المختصر ، هل يستخدسون
السقوات المسلحة ؟
ويستخدمونها ، وتظل . ويظل
هو على حاله ، ولكن هل يستمر
خاملاً هكذا إلى الأبد ؟ يظنون
ذلك ويتوعدونه ، فيأبوا وهاطوا
وتخطوا تحتهم . لكنه يتنفضي
فجأة ، ويسعى إلى الشاطئ
المقابل ويغشى الماء حوله فيفرق
كل شيء .

وتصبح الرؤية الفكرية
لـ جبريل - في
تصته - هل !! التي تحمل
عنوان المجموعة والتي يقول
فيها . . . إنه حتى الأصوات يجب
الاستئصالها ، ويجب أن
يقاموا . فهل يفعلون . .
هل !!

« حكاية تو » فتحي غانم أزمة المثقفين في العالم الثالث

محسن خضر

الذي يحمل ملامح كبيرة من فتحي
غانم نفسه : « كان الفارق هائلاً
بين تعاليم ثورة وهران ناس .

الشخص الرئيسية في الرواية
هم

المؤلف - تو - اللواء زهدي -
متيرة الغالية - والدتي . .
« تو » نفسه يحمل خطايا الثورة
كما نفهم من الرواية - فهو -
ضحية اليتيم والفقر ويظل يعمل
داخله قوة طافية بالخائر من قاتل أبيه
وهو اللواء زهدي . . وينجس
بالعمل في النهاية بقتله على طريقة
« القتل الشهام » أي القتل
بالضخوف أو بالأكاذيب فيموت
زهدي خوفاً ورجاءاً من تدوين أن
يمسها هو « تو » أماناً بفموضه
يبدو ، أو يتظاهرو ، وكأنه يعمل
الأعضاء وهو ما يخطط بالشبان
الذين هم من طبقة اجتماعية
أخرى غير طبقة ، ومع ذلك
فالجيش يحرقون حقيقة وضعه
« وهو أنه ليس منهم » بل يتوقع
أعضائه اللاتي السكدي الرأقي
الذي يعمل فيه الفتى « تو » بأنه قد
يسكون جاسوساً أو من

المخابرات . . وهو يوم ذلك مقبول
من جميع أعضاء السلك : من
الكهول والشباب ، رغم أنه لم

« هل أنت جبان ؟ هل أنت
تميش في مجتمع بذلك وتتعال مع
الأخرين وتكتب هم وأنت تحكم
بالخوف واللون الذهر ؟
فتحي غانم - حكاية تو ،

تبدو إشكالية المظف - السلطة
هي التهمة الأساسية في أغلب
أعمال فتحي غانم . . ويسلو
الاشكالية أكثر اتساعاً وحساسية
عندما تلمح هذه العلاقة بالعالم
الثالث وحيث تكون تقاليد الحوار
ثقافة المجتمع . .

« تو » فتحي غانم هو ضحية
الثورة ، حيث قتل والده المدرس
الشجوي في سجون الثورة في
أواخر الخمسينيات .

ومع أن كتاباً كبيراً مثل فتحي
غانم يناقش قضية هذه التعتد
والحساسية من خلال أدواته الفنية
لنتمكن منها إلا أن منطق الانصاف
يطلب منا أن نسأل : هل كانت
ثورة يوليو لفظ معتقلاً ومزعوماً
وضحايا في تقويمها النهائي ؟

ومع أن المؤلف يتحرز مسبقاً في
دفع الاتهام بعدم الاتصال عندما
يتكلم على لسان بطله « المؤلف

١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

هو الوجه الآخر للسلطة التي
تضيق ببعض معارضي النظام من
المثقفين ولكنها تفضي من الفساد
في المجتمع .. ويضع فني غانم
تسخر أجهزة الشرطة من
الانحراف .. « ان ينهاه هو بمثابة
الإدارة المصانة التي تتم لديها
الاتصالات ، وتمتد فيها
الافتقالات ، أما التنفيذ ففى أماكن
أخرى ، هذا شرط أساسى لفساد
استمرار صلتها البردية بشرطة
الآداب ، والشرطة بالمقابل
ولا تستطيع أن تقبض على كلى
موسم فى البلد ، ص ٨١ ، ولا
ضالت السجون بين ، واضطرت
الدولة إلى بناء عشرات السجون
الجديدة أن قوة شرطة الآداب
لا تعبرى وراء كل موسم ، انه
يكفيها أن تسيطر على الموقف ،
فالدهارة تستل موجهة ، ومن
المستحيل منها ، ص ٨٤ .

وزهدى يحال إلى التضاد نتيجة
لمصيدان المعتقلين في السجن
ويكشف أدلة النظام من بضاعته ،
وضيق ألقه في فهم واجباته بصرف
النظر عن الخبايا والضايقا ،
وبرحم أن والد تو تحده عند القبض
عليه ، ورفض التجرد من ملابسه
مثل زملائه المقبوض عليهم ما دفعه
النظر عن الفلتك به ، أو أقوى وأزعم
أجزاء الرواية يصف فني غانم
موت صاحب المبدأ ، القاشور -
كألاشجار - يموتون والقيس ..
وبكلمة واحدة : مزقوة تشهد
لوحه من العصر الحجري ، مشهد
القتال من معارضي النظام ، رجل
قال لا للمهانة ، ولعل أن يموت
من ضرب بزيافته ، والرجل مات
والقا ، وأن جسده المربع احتفظ
بتوازنه لقصة من الوقت فلم
يسقط ، وعندما سقط الجسد ،
كسان بسبب ركسات في بطن
الركبة ، فاقنت الرجل ، فتدعى
الرجل على ركبته وجسده قائم
متصب ولكنة كان ميتا ، ص ٨٥ .

انه صرخة لكل قوى الفهر
والطشاش التي تمهد حقوق
الإنسان .. ويظل زهدى عتقا
بداخله بأعجاب كبير للرجل
الوحيد الذي تحده في حياته - والد

السقوط والفساد ، فللؤلؤ مثل
المثقف المعاصر في مقابل والد تو
الشورى الأجيال السلى يقتل من
أجل مبادئه ..

○ اللواء زهدى / السلطة

نجح فني غانم في رسم
شخصية تو واللواء زهدى ومثل
فيها الحياة فوق السطور ... مثل
زهدى عقلية العسكريين الذين
يملكون القوة والطش ويطلبون من
الآخرين الطاعة والانصياع فهو
يعد مثله الأمل في هنر ، ما زال
هنر بالنسبة له هو هنر العظيم ،
الفرهر الذي لا يفهر ، ص ٥٦ .
وهو لا يؤمن بأى معاملة إنسانية
للمعتقلين من خصوم النظام ، لذا
تخضع أنفسهم ، ونقول أن
المساجين يجب أن يساموا معاملة
إنسانية ، هذا كلام ساخن ، ص ٥٩ .

يل يعتقد زهدى أن أخطر
التهديدات التي توجه للبلاد مستغل
ليس القسوة وتعليب المعتقلين ،
بل الأهم بعدم الخبرة في التعذيب ،
ص ٥٨ .

ومهمة قبضة السلطة أو أداة
النظام هو تضيق كلى الخصوم
بلا رحمة هو مخلوق كل مهمته في
الدنيا القضاء على هذا الشيء الذي
اسمه رجولة ، وإن هذه الرجولة
وهم ونكتة يخدع بها الناس
أنفسهم ، وفن التعذيب أن تصل به
فعلا إلى حالة الموت ولكن دون أن
يموت ويعد على الوجه الآخر
سلوك زهدى ملين ، فهو يسط
الحماية على مبرة عروس الدامرة
المتفاعدة والتي تفسر منزلا
مشبوها ..

ول لحظة صدق يعترف بسلوكه
المليح ، اعترف أن مشول عن
جلسات المجلس .. أنسا الهى
جملتك تستملون لما أنتم فيه من
ضباب ، ص ٧٠ .

وميزة في نظر زهدى يعرفها
جيدا : امرأة تتاجر بالأراض تبيع
نفسها وتبيع أبنتها لتكسب من
الدعارة ٨٢ ، وأصبحت امرأة
جربة سافلة حريفة في السفالة ص ٨٤ .



بيننا العلاقة بين « تو » واللواء
زهدى علاقة « الثور - التكفير من
الذهب » وخاصة أن زهدى فشل في
تربية ابنه حسن ، الذي هاجر إلى
الخارج وتركه وحيد بعد سوء
التضام المتكرر بينهما .

« كان زهدى يتنى تو ليرضى الله
عن ابنه ، ويضع أمامه السبل
ولكنه هو يواجه الموت لم يعد يعنيه
إلا نفسه ، وأحسن الله الله يتخلى
عنه ، فخلصا وهجمت عليه
السواوس كالمسيحيين الفتاكه
فلمرتته .. كان يحمل جرثومته
مهلكه في نفسه ، وهى التي
قتله .. »

إذن فزهدى الذي فتك بأسيره
المدرس الشيوعي في المعتقل شعر
بجرم ذنبه ، وكان يحاول التكفير
مع فعله من خلال ابن ضحيته أو
« تو » . والمؤلف يتخوف من عقابه
العلاقة بين تو واللواء زهدى ، فإذا
كان تو يسعى لقتل أبيه من قاتله
اللواء زهدى ليقوم لأبيه ، أن قتل
اللواء زهدى لن يصلح البلد ولن
يقف العدالة ، ص ١٠٩ وإذا كان
تو يمثل الجيل الجديد ، وزهدى
يمثل السلطة ، وميزة يجعو مثل

يتجاوز الخامسة والعشرين و « تو »
ضحية الثورة يكره السلطة وفضته
ارتكارها من البوليس ، يكفى أن
يرى الواحد منهم ليحول إلى ثور
هائج تلوح أمامه باللون الأحمر ،
ويعتبر « تو » باحثا في
للشرطة .. أن يشعر بالانحياز
أمام السلطة ، ولكنه يريد الانضمام
● من القوى الفاشية التي قتلت
آباءه .

« أنا معترف بأن شعته ،
وموف أشده - ضابط الشرطة -
أنا لا يسى شيئا .. لأن
ولا وزير داخلية ص ٢٢
● العلاقات التي تربط أطراف الرواية
تحتاج إلى مزيد من التضام ، لبيتا
يسى المؤلف وراء « تو » ليحل
فيوض شخصيته المتعصب عليه
ولا بد أن تو كان يحمل في داخله
شيئا يعطى إليه .. لعل شمعت
لهذا الشيء على نحو خاطئ ، في
نظراته أو في لهجته السريعة
المتعصبة ، ص ٤٠ لم يرد الكاتب
أن يسى من خلال مثل « تو »
والدنو - اللواء زهدى ، أن يصل
إلى ناعمة مريجة من صفاته المثقف
● بالسلطة ..



الدفء

محمد كمال محمد

دخلتني الكلمة تستطقي .. طامتها وسكت ..
حين قالت ما يشغلك ، لا أسمعك تتكلم .. كانت
الكلمة استقرت جنب القلب ككرة من الثلج ..

في الشرفة وقفت لآيسة الجليلاب ، وكنت أوصيتها ألا تترك
الباب مفتوحا ، فلفح الهواء يلدغي .. تطلعت للسما ،
وانخفض بصري تجاه الأفق المتواري خلف البيوت المرتفعة
التي تزيد الشارع المختنق ضيقا .. عادت تجلس صامتة ..
وكنت أنظر في عينيها أود أن أشهد سماء تلد الشمس في
الصباح ..

جلست معها القميص وهي تقوم هذه المرة .. بعدها قامت
مترتين خارجة إلى الشرفة الباردة .. تتحسس القميص
وتتمصر بقايا الماء المتجمّع في ياقته وأساور أكمامه ..

ذهبت في المرة الثالثة تطل على السماء .. عادت منهلة
تقول تمزق الثوب الكبير .. تباعدت قصصه .. صفت السماء
ولمست النجوم المتفرقة .. استدركت تقول ليس كلها ، ثمة
الكثير منطفيء لكنه يظهر في البعيد ..

في ارتياح ألثت بقصتها على المقعد أمامي .. قالت راضية
سيكون القميص في الصباح جافا .. والمكواة القديمة تعانده
لكنها تسخن ، فلا حاجة للقلق .. البرد قاس حقا في الصباح
الباكر .. لكنك ستلبس القميص وتستدفئ ..

صمتت ..

نظرت في وجهها وكانت عيناها خارج الشرفة ..

تشكلت اللوحة واكتملت ..

تأملتها منكسراً ..

خرجت زوجتي إلى الشرفة بجليلاب المتفتح حول جسدها
الناعل ، جفت بذيل الجليلاب ذراعها المشمرين من بلل
الماء ، ثم أطلت على السماء ..

كان قميصي المصق يتكوم داخل الحمام في طبق الصباح
الغويط مغسولا ، وعصر النهار الشتائي مندارا بالكثير ..

من الشرفة كانت تأتي كلماتها عن قطع السحاب التي
تشكل أنواليا كبيرة هائلة الأحجام .. يستطيل الثوب منها
ويتداح تسجعه كمطاط ..

تتسع أكمامه عرضاً وتمتد طولاً .. ثم استحالت السحاب
كله ثوبا منقوشا واسع الأكمام ..

أغلقت الشرفة ودخلت تبدي خوفها أن يسقط المطر ،
ليستحيل معه نشر القميص ..

مضت بالمشقة تغذ في البالوعة ماء الغسيل المتساقط على
أرض الحمام ، وثمة فتق كبير في الجليلاب يبين تحت إبطها ،
مخسسته بأصابعها مكتشفة .. ثم بعد أن فرغت خلعت
الجليلاب وقعدت ترقق الفتق ، وتلفتت تجاه الشرفة في
تربق .. وتعود متعكرة النظرة ..

السحاب ثوب منقوش ؟ .. تلمح إلى الشيء السذي
تريده .. منذ بداية الشتاء تدارس تديره معا بلا فائلة ..

ظلت وحى .. وطال الشتاء ..

قلت لها لنصبر .. وكنت شمعت ..

قالت بإيسامة كسيحية نطاول حبل الصبر من أجل ثوب
لا غلاك الاستغناء عنه ..

١١٠
● القائمة
السنة ٩٧
١٢
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠



فن تشكيل



ونظراً لأن الفنون العربية حضمت لقرونو التخلّف الثقافي الذي عاشته البلاد خلال فترات الاستعمار فإن الصلة انقطعت بين ما تمّ اتجاؤه من تراكبات وعبروات فنية عربية عبر سنوات النهضة والأزدهار بترانها الحضاري التي المتميز وبين جيل الرواد الذين أسسوا الحركة الفنية العربية المعاصرة باستثناء الوحي العربي والقومي الذي اكتشف أعمال الفنان محمود مختار في مصر الذي انعكست في أعماله ملامح من الفن المصري القديم ، ومحمد راسم الجزيري الذي أحاد إحياء ما اندثر من فن التصوير عند العرب الأقدمين فاستلهم أنواع أعمال الفن التصويري المعاصر ، وبخلاف ذلك فقد جاءت الاتجاهات الفنية في معظم البلاد العربية انعكاساً لجميع الاتجاهات الأوروبية المعجّنة من الواقعية وحتى التجريدية .

• حول معرض الفنان محمد بغدادى

منمنمات عربية .

وعلى الرغم من أن التأثير الأوروبي استمر بدرجات متفاوتة بعد حصول الدول العربية على استقلالها منذ منتصف هذا القرن ، فإن بعض الاتجاهات الفنية العربية تخلت تماماً عن أي علاقة تربطها بفهوم الفن الأوروبي لكي توطد علاقاتها بجلود الفن العربي فأخذت من النقوش العربية والخط العربي ومن الفنون الشعبية والأوايق وأساليبها ما أحاد لبعض هذه الاتجاهات شخصيتها العربية الأصيلة .

ومن هنا فإن هذا المعرض ربما يكون واحداً من هذه المحاولات لربط الفن العربي بجذوره ومناصبه الأصيلة وقد يكون التزاوج هنا ما بين الزخارف العربية والخط العربي والفن الشعبي محاولة أخرى لإيجاد صيغة ملائمة لاستيعاب هذه العناصر الثلاثة في إطار عمل فني واحد . إنها محاولة ، ولكنها بسيطة وواحدة قد لا تصبغ ذات جدوى لو لم تنمها محاولات أخرى من كل المهتمين بتأكيد هذا الاتجاه ومحاولة إيجاد هوية عربية لفننا التشكيلي . إنها محاولة ولكن محاولة واحدة لا تكفى ♦

انظر صور الموضوع

من صفحة ١١٣ : ١١٦

أى عطفها وتركت عليها أثرا كالكتابة ، والنمنمة هي الخطوط القصيرة المتقاربة .

وعلى هذا النحو فإن ما يقدمه هذا المعرض لا يخرج كثيراً عن هذا المعنى فإذا كان المقصود بالمنمنمات هو النقوش والكتابة المزخرفة

وعندما يكأى التصنيف في بعض كتب تاريخ الفن على أساس ديني فيقولون الفن المسيحي واليهودي واليهودي دون الإشارة إلى الفن الإسلامي على أساس أنه متعدد الجنسيات . . . وبذلك يكون الفن العربي فلقاً لهوية !!

وعندما بدأت النهضة الفنية في مصر الحديث في مصر على يد جيل الرواد عام ١٩٠٨ استعانوا في تطوير حركة الفن التشكيلي العربي بكل ما أنتجه المدرسة الفنية الأوروبية سواء من حيث الأسلوب أو المضمون أو التقنية .

أثار اسم هذا المعرض (منمنمات عربية) كثيراً من التساؤلات حول هذه التسمية ودلالة هذا العنوان وأرتباطه بترانها بنوع عديد من الرسوم التصويرية التي ازدهرت في القرن السابع الهجري في عديد من المدارس التي تتحق بها فن التصوير العربي الإسلامي التي كان من أشهر مبدعيها : يحيى بن محمود الواسطي ، وكمال الدين برباد .

وعلى الرغم من أن هذه التسمية لم تكن في الحسبان وإنما جاءت عفواً لحاظاً أثناء محاولة ذهنية للبحث عن عنوان لهذا المعرض إلا أن هذه التساؤلات دفعت بالمفكر نحو البحث عن أصل هذه الكلمة

فلننتم عن الشيء المزخرف المرقش ، ويقال ككتاب منمنم : أى مستقش ومزخرف ، ويقال غنمت الرمح الرمال :



وهذا يعني أنه كلما زادت ممارستنا للحرية اقتضى ذلك زيادة في حرية المؤلف ، مما يجعل الحق الأدبي يعمد في نهاية الأمر إلى مدى حرية الإنسان .

على ضوء تلك الفكرة نستطيع أن نذكر حركة المعارك التي ما زالت تدور أحياناً في مجتمعات العالم الثالث ، وبين جالياتهم التي تعيش مادياً في قلب العالم ، بينما لا تزال تعيش لكرباً حبيسة إطرارها الثقافية الجامدة ، احتجاجاً على عسرة بعض المبدعين لحريتهم المطلقة في التأويل والترميز وإنتاج الدلالات الأدبية على حالة المناطق الحساسة في الوجدان الإنساني ، فأبناء هذه الجاليات لا يطيعون من يستلهمهم لممارسة إمكانياتهم الخلاقة في توسيع رقعة حريتهم مع المؤلفين ، ومن ثم يصبح وضع هذه الأعمال ، اعتماداً على مبدأ جماليات التلقي ، ملغماً بالمفارقة ، إذ يتحسم في الدفاع عنها أفراد ومؤسسات من استشرت في كفايدهم الثقافية هذه الحقوق ويرفضها بمعصية شديدة آخرون من يجرح مشاعرهم بدل تعديلها .

وتثير هذه المفارقة إلى تناقض قاطع في وهي هذه الجاهات ، فهي تريد ممارسة الحرية بمسلماتها السياسية في الدور الثقافية الصحيحة ، والإقتصادية في الكسب الحر والإفادة من أدوات الإنتاج المتقدمة ، والإجتماعية في الحياة الرأبئية المنظمة ، أما على المستوى الأيديولوجي الحميم فهي ترفض انتظام الحرية كبنية متماسكة مطردة . وهي بذلك تعبر بتلقائية عن انتمائها الختمي لمستوى الوحي في مجتمعاتها الأم ، كسبا يروح بتقص في استمداها التاريخ لممارسة الحرية كلون من ألوان تحقيق جاليات الفن ، على حد تصور عجل الذي كان يقول « إن أسمى مضمون تقدر الذات على تحله هو مضمون الحرية ، التي هي أرفع تعين للروح من وجهة النظر الشكلية ، فهي تعني زوايا كل بؤس وشقاء . وتصلح الذات مع العالم الذي يندو في هذه الحالة مصدراً للإشباع والبرسي ، وإغترافه كل تعارض وتناقض » .

ولعل هذا الموقف المحدد يؤكد بعد المسافة بيننا وبين ممارسة حقوقنا المتماكة في حرية الإبداع كآرني شكل يؤسس لتتميم الوحي بمحتمة الحرية في مجاليها المبدئية

حرية الإبداع

د. صلاح فضل

كتب بابلو نيرودا في مجموعة أناشيده النظرية العلوية تشيداً بدافع فيه من حرية المدح تجاه القارئ الناقد ، خاصة إذا كان متعلماً ومتعللاً ، يقول في مطلعه - -

كتبته خدمة أبحاث

أولها أحضر

والثاني مثل رفيف الحيز مدفوء

والثالث بيت مشيد .

كان الرابع مثل الخاتم .

أما الخامس فقد كان

كالبقي الحافظ

وبعد أن نظمت

لنحتق نار

لم يعض في تصوير كيفية إنكباب هؤلاء النقاد على تشريح أبياته ، وقطع عروقها ، ومظهرهم السطري وهم يحاولون استخراج مكنوناتها دون جدوى ، بينما طارت عصافيره الشعرية إلى أوكار الناس البسطاء الذين تغزل وجدانهم حباً وحباً برؤيتهم ، وقسمهم نفوس الحياة بسماحها ، دون أن تعدل نتائج التشريح من حقائق الفن الطليق ، أو تؤثر على درجة تدفقه بالبداهة الغفوية المباشرة .

وعندما يصبح ارتباط المدح بهذه القوى النظرية الكاسنة في وجوده الإنساني ،

ويحسن رؤية مجاليها التاريخية المحددة ، ويتيح في تمثل عناصرها الحسية ، ويصل إلى المستوى الذي يمكنه من أن يلتقط في إبداعه إشباع الحياة العميق ، ويحشد أشواقها النغمة ، فليس له أن يتوقف ليتساءل : ماذا سيؤول الناس عن هذا الوليد الجديد ! وهل ياترى مشروق لهم ملاحه وتطبع عندهم معاشرتة ، بل عليهم أن يستقبلوه دون شك في مشروعية وجوبه ، مادام قد تخلق في رحم الحياة التي يتنمون إليها .

والإبداع الأدبي وليد طبيعي لحركة الثقافة المتدفقة من قلب الواقع ، وهو في نفس الوقت تمثيل له ، وتحريك لحوازيته ، ومظهر لخبراته ، فلا بد أن يتجلى بعض عناصره ، ويقسم خلاقة جديدة معها ، ليست ودوداً بشكل دائم ، بل ربما كانت عدائية صريحة ، لكنها تسفر دوماً عن إتساع رقعة الحياة ، وتوهج حركة التاريخ . فالصراع الذي يخوضه المبدع مع ما استقر في تصوراته من هياكل ثقافية أولاً ، ومع جميع السلطات التي تفرض أنماطاً ثابتة عليه ثانياً هو الذي يخفزه لتصديق مشروعه الجديد ، ويخيه على عسرة أقصى درجة لحريته في البحث عن التجسيد الخلفي لروحيته ، والمثور على أنواته الخاصة لإنتاج مشروعه الإبداعي المتعين .

فهر أن تلك الحرية الإبداعية مرتبطة جذبياً بحرية التلقي لدى من ترسل إليهم الرسالة الأدبية ، وفي هذا يقول الناقد « بلاتشو » : إن الكاتب يستعين بحرية القارئ كي تشترك معه في تنفيذ إنتاجه ، فيبدو العمل الأدبي نتاج تفاعل بين البشري عوضاً عن قصد لذاته ، فهو شعار للتعاون الحريين القارئ والمؤلف ، ومن ثم حرية البشر عامة .

• حول معرض الفنان محمد بغدادی منمنمات عربية .









مشهد من قرية جنوبية للفنان اللبناني حسن جوني



مصريات الفنان المصري محمد قطب

